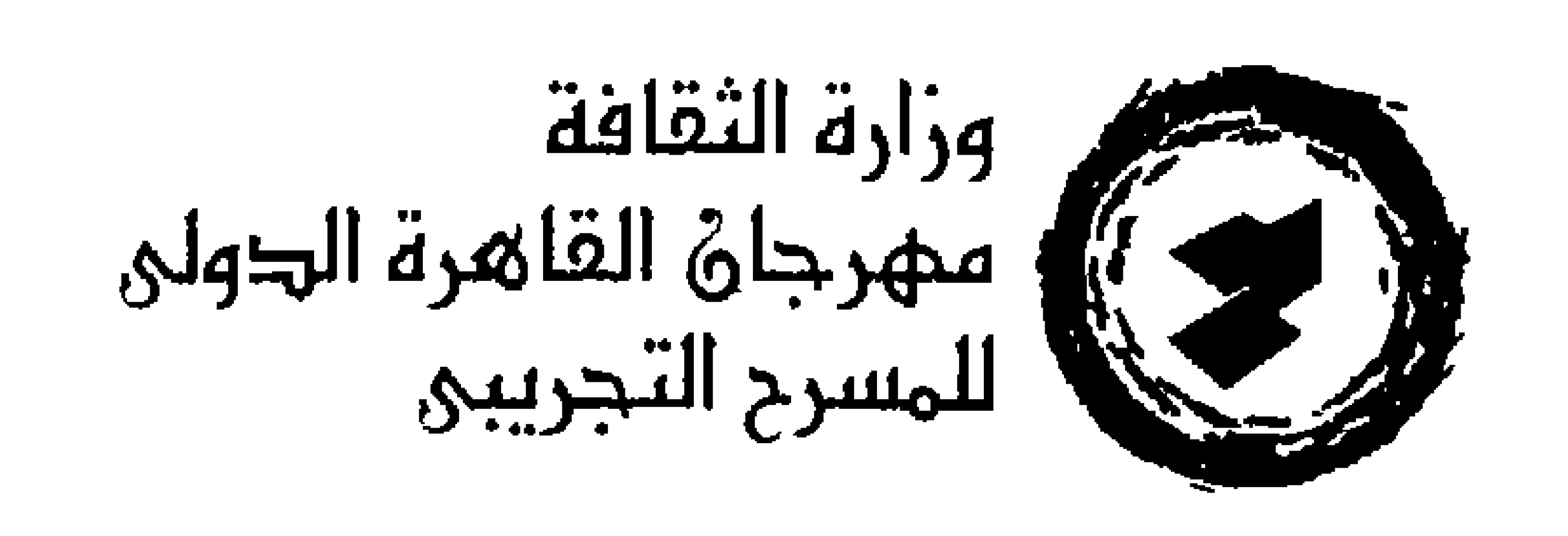


علاقات السيد بيترز

تأليف : ارثر ميللر
ترجمة : د. منى سلام
مركز اللغات و الترجمة ـ أكاديمية الفنون
مراجعة و تقديم : د. محسن مصيلحي



11

علاقات السيد بيترز

تأليف : ارثر ميللر

ترجمة : د. منى سلام

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة و تقديم : د. محسن مصيلحى

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الانجليزي :

Mr. Peters' Connections

By Arthur Mille

Dramatists Play Service INC

1999

كلمة وزير الثقافة

عندما بدأنا التبشير بالتجريب قبل عشر سنوات. كنا نستهدف وصل ما انقطع في مسيرة المسرح المصري من تنوع ابداعاته، لأننا علي يقين بأن المصنوعات هي التي تتكرر أما الإبداعات فلا تتكرر أبداً، ولأنها مختلفة فهي تتحدي المعهود، وتخترق الحصار لتحفز وتثير المعروف والمألوف، وتضع حداً للتصلب وتدفع للانخراط في التجديد.

اننا نستهدف الابداع الأصيل الصادق، ونقف في مواجهة أقنعة التزوير وضد التشرنق والتكلس، وكل ما يعطل الخيال بل وكل من يقيم الأصنام، إن دعوتنا للتجريب تعني فك القيود وفتح طريق التفكير لابتكار صيغ الإبداع التي تقرأ ما لم يقرأ بعد في واقعنا وما يتجدد فيه، فتجسد كل مختلف احساسات الإنسان، إيمانا بأنه لا بد وأن ندع كل الإبداعات تتجاور، لتتحاور حتي نوفر مناخ توليد الجديد المفتوح علي الأختلاف.

وإذا كانت الإبداعات التي قدمتها الفرق الأجنبية علي خشبات المسرح المصري خلال السنوات العشر الماضية، قد جاءت الينا برغبتنا، فإن رهاننا كان ومازال يرتكز علي محورين رئيسيين هما: ألا نقلدها وألا نستبعدها، بل نبحث عن كيفية الحوار معها لابتكار إبداعات جديدة تحرر طاقة الخيال المسرحي.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

على مدى عشر سنوات ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى يواجه محاولات سد المنافذ أمام استمرار طرحه للإبداعات الجديدة، دون أن يفرض صياغات ثابتة، أو يدعى الوصول إلى أمور يقينية أو نهائية أو ختامية، بل يسعى لاكتساب المقاربة للإبداعات المغايرة، وفهمها والوعى بها ومحاولة التعرف على الكيفية التى نقرأ بها إبداعات غيرنا، وما يمكن أن يؤدى إليه حوارنا مع تلك الإبداعات التجريبية الجديدة.

ولأن قناعاتنا ترتكز على الحرية كشرط للنبوغ ونمو القدرات والتجدد كان ومازال تصورنا أن التأمل والتواصل مع الإبداعات التجريبية الجديدة لغيرنا يكرس للمغامرة الحرة التى تعتقنا من الانغلاق، إذا ما عرفنا كيف نفلت من المنظور الذى يعطل رؤيتنا لذاتنا، دون أن نقع فى خطر التطابق والاستنساخ واللهاث خلف العابر والمؤقت وأسر نماذج الاحتذاء، مما يسحق حضورنا الحقيقى، ويهدر المعنى وينفى مبدأ التجدد الذى يوقظ فينا الحنين لتجارب لم تسبق ممارستها، لنواجه الضجر والإذعان للتكرار والاجترار بالاختبار النقدى والمراجعة، لننفتح للإبداع على غير مثال.

بدأ المهرجان فى دوراته المبكرة كعمل تنويرى يظهر الاختلافات بيننا وبين غيرنا، وصحيح أن العلوم الاجتماعية تعتبر التنوير نوعًا من التغيير، لكننا كنا وما زلنا نؤمن مع من يرون أن التنوير محدث للتغيير باعتباره صانع **"الفكرة القوة"**، أما التغيير فيتطلب آليات تفجر طاقات الإبداع الجديد، والتى ترتكز أساسًا على الوعى المتجدد

بالذات وبما يجرى حولنا، والتأكيد على الوعى بالذات يعنى الحفاظ على التمايزات الثقافية، ويقف حائلا ضد التلفيقية، ويكرس للابتكار الأصيل فى مواجهة النموذج الجامد، وللإبداع ضد التحنط، إننا ننفتح لا لندمر ذاتنا، ولا لنلغى **"هنا"** و**"الآن"**، ولكن لنحفز ونحرض الوعى كى لا يغيب أو يتلاشى أو يكبت، فيتقولب الإبداع ويعلب، إننا ننفتح استهدافًا لأن تبقى الحياة دائمًا تحت الضوء الكاشف للإبداع المجدد المطور لادوات تعبيره والمدرك فى الأساس لعصره.

رسخت دورات المهرجان بعروضها وندواتها وإصداراتها اتصالاً حيًا بيننا وبين مختلف إبداعات مجتمعات العالم، فأفرزت تحولات وتغيرات تحققت عبر نضالات وصدامات، رسمت خطا عميقًا فى مواجهة كل تعصب وانغلاق، وكل ترهل وجفاف فى ينابيع الإبداع، وتجلت هذه التحولات والتغيرات فى إبداعات شبان الحركة المسرحية المصرية من خلال وعيهم بذواتهم وعصرهم وامتلاكهم رؤاهم المتجددة، وكان الوعى هو المحفز والمحرك لتصوراتهم والمضيىء لمواقعهم، فدفعهم ألا يكونوا ظلا ممتداً لغيرهم، لا يمتلكون إضافة ولا يدركون إيقاع تعاقب الأزمنة ولا يولّدون تجليات لها كيفية وجود خاصة كنتاج لفكر نقدى مبدع له قدرة التواصل مع من حولهم.

ولأننا نطوى الألفية الثانية وندخل بوابة الألفية الثالثة، ولأنه لا بد من اجتيازها اجتيازاً غير ميكانيكى، كان من المحتم أن نطرح مساءلة نقدية، لنعيد تقييم مجمل ماتراكم لدينا من إبداعات، إيمانا بأن المساءلة النقدية تفك أسر الحصار، وترفع عقبة الانطلاق وتوقف لغو الاجترار، فتشكل جسر العبور وتكشف عن منطق العلاقة مع من حولنا.

ومن هذا المنطلق يجتمع المسرحيون العرب فى إطار الدورة الحادية عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، على مائدة ندوته الرئيسية التى تطرح قضية **"المسرح العربى فى مائة عام ومغامرات التجريب"**، والتى تعنى فى مضمونها سؤالاً تقترحه قد يتطلب إطلالة علي التاريخ، لكن سؤالها الأصيل يخص المستقبل الذى هو قيد التشكيل الآن.

وفى ذات الدورة تقام المائدة المستديرة التى تضم نخبة من المسرحيين العالميين، لتناقش إبداعات أحد رواد التجريب الذى غادر عالمنا هذا العام، تقيّم وتناقش تأثير جروتفسكى على المسرح فى العالم.

إننا نبحث عن صيغ اللقاء والالتقاء لنؤسس علاقات حوار ترتكز على القبول والاختلاف، لنحرر أنفسنا من موروثات العزلة ونواجه محاولات الهيمنة والإكراه.

لقد أتاح لنا صاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة خيار التجدد كفعل وجود لا يتوقف فى حياتنا المسرحية، رافقه جهد دعم لا يكل لنتجاوز الحصار ونحرر الخيال.

أ.د. فوزى فهمى

علاقات السيد بيترز

مقدمة المؤلف

إن أية مسرحية يجب أن توضح – أو لا توضح – نفسها. ولكن المسرحية التى تتناول كلاً من شخصيات الموتي والأحياء وهى تتفاعل مع بعضها البعض ، يكون من حقها أن تستخلص منا كلمة تفسير أو كلمتين.

إن مستر بيترز يعيش حالة من حالات الوعى المعلق ، الذى يحدث عندما يكون الشخص فى غفوة النوم. حين يكون العقل قريبا من حالة الإدراك والوعى بالنفس ، ساعتها يتحرر العقل فيهيم بين الذكريات الحقيقية وشطحات الفكر ، وبين الرؤي التراجيدية والتفاهات ، وبين الخوف من الموت ونشوة الشعور بالحياة. فالمسرحية – باختصار– تحدث داخل عقل مستر بيترز ، أو علي الأقل علي عتبته حيث مازال من الممكن أن ينظر إلي الوراء نحو الحياة فى وضح النهار ، وإلي الأمام فى الأعماق الضبابية.

ومستر بيترز طبعا علي قيد الحياة ، وكذلك زوجته ، وأيضا روز التى نكتشف أنها ابنتهما ، وليونارد صديقها. أما أديل ، سيدة الحقيبة السوداء ، فهى ليست ميتة وليست حية أيضا ، ولكنها فقط من صنع بيترز. فهى تمثل بالنسبة له مجرد الوجود الأسود الذى يقع علي حدود حياته فى المدينة.

وكاتي - ماى ماتت من مدة طويلة ، ولكن الموتي الذين تحتفظ بهم الذاكرة لا يموتون تماما ، بل يكونون أكثر حيوية مما كانوا وهم علي قيد الحياة. أما زوج كاتي فهو من صنع بيترز بعد أن تخيل نوع الزوج الذى كان من الممكن أن تتزوجه حسب ما يعرفه عن طبيعتها عندما كانا عشاقا. وكالفين أ. ك. أ. تشارلى ،الذى نكتشف أنه أخوه، قد مات أيضا من مدة طويلة ، حتي ولو كان التنافس بينهما - وما يشوبه من العبث الأخوى - مازال علي أوجه فى عقل مستر بيترز.

أما مسرح الأحداث فيجب أن يكون أى حيز من الممكن أن يتخيل القارئ ، أو المخرج، أن الموتي والأحياء قد يتقابلون فيه. فهو قد يكون مساحة يشوبها اللون الرمادى ، أو الأزرق ، أو الأحمر القانى ، الذى يسود فى عقل النائم عندما ينطلق الخيال بحرية. ويجب أن تتصاعد وتخفت نغمات متقطعة من موسيقي الجاز أو الأصوات المجردة. ويجب أن يشع ضوء ساطع علي المسرح أحيانا ، ويسود المسرح الظلام الدامس أحيانا أخري. فجو المسرح قد يبعث علي الطمأنينة تارة ، أو علي التهديد تارة أخري ؛ لأن الفعل الدرامي للمسرحية يتشكل حسب أمزجة مستر بيترز. وكل حالة مزاجية تستحضر ما يليها. فكلها متصلة بخط الخوف والقلق من عدم اكتشاف السر ، أو قلب الطاقة النابض - أو ما يطلق عليه هو الموضوع - الذى سوف يجعل حياته مترابطة.

أرثر ميللر- ديسمبر ١٩٩٨

صخب الرأس المحموم:

مسرحيات آرثر ميللر

د. محسن مصيلحي

حيث نشر بيتر زوندي Peter Szondi كتابه الشهير نظرية الدراما الحديثة Theory of the Modern Dramaعام ١٩٥٦ ،وكانت معظم أجزائه قد نشرت قبل هذا التاريخ ، لم يكن آرثر ميللر قد حقق مكانته المحلية أو العالمية التي يتمتع بها الآن . ومع ذلك فإن ميللر وقف في كتاب زوندي موقفا فريدا واعتبره الكاتب الفرد الذي تدل أعماله علي التغير الجذري في الأسلوب الذي يجمع ويفرق بين كتاب دراما القرن التاسع عشر والعشرين . وقد أشار زوندي إلي أن هذا التغير قد حدث لميللر بين عمليه المبكرين كلهم أبنائي All my Sons (١٩٤٧) و وفاة بائع متجول Death of a Salesman (١٩٤٩)[١]

وربما تعود أسباب قراءة زوندي المبكرة للفوارق الحادة بين منهجي كلهم أبنائي و وفاة بائع متجول إلي قناعته بمفهوم الفن كمحاكاةmimetic وليس semiotic، بمعني أن الفن يعد في جوهره عاكسا للملامح الأساسية للحياة الاجتماعية في كليتها . إن زوندي يتبع في هذا ، كما يشير جوشن شولتي – ساسي ، في مقدمته للطبعة الإنجليزية من الكتاب – آثار المناهج النقدية لجورج لوكاتش وولتر بنجامين وأدورنو (المعتمدين بدورهم علي مفهوم هيجل الديالكتيكي عن العلاقة بين الشكل والمضمون)، مما يعني غرام زوندي ب لحظات التغير والكارثة في تاريخ الدراما في العالم .[٢] ولكن الملفت اكثر هو أن ميللر نفسه – كما أثبتت السنوات الطويلة التالية- كان مغرما بتلك اللحظات، بل ربما بلحظة وحيدة حاسمة في التاريخ الأمريكي هي سنوات الكساد الاقتصادى في نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات من هذا القرن . ولقد اثر هذا الكساد على ميللر تأثيرا كبيرا ، فبعد سنوات نجده يقول: لم أكن أقرأ كتبا فى تلك الأيام ، كان ذلك الكساد كتابى .[٣]

لقد احتفي زوندي في الكتاب المشار اليه بآرثر ميللر ،و ببحثه المبكر عن أشكال درامية قادرة علي استيعاب لحظة ، أو لحظات الكارثة القومية الأمريكية . وقد أثبتت السنين الطوال صدق ملاحظات زوندي ،و لكنها أثبتت أكثر أن ميللر لم يرتكن أبدا إلي أشكال ثابتة أو إلي أساليب متشابهة سواء أكانت تجليات تجربته تميل إلي الجانب الذاتي أو إلي الجانب الموضوعي.

ومن المؤكد أن الذاتي قد التحم بالموضوعي في كارثة الكساد الاقتصادي ، ربما بسبب حجم الكارثة التي استمرت لسنوات ، والتي تسببت في هزة عميقة لهذا المجتمع . وربما كان هذا هو السبب الذي دفع ناقدا مثل كريستوفر بيجسبي C.Bigsby للقول بأن أي دراسة نقدية جادة للمسرح الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية لا يجب أن تبدأ من الحرب أو مسرحياتها ، إنما من الكساد الأقتصادي للثلاثينيات الذي أثر علي معظم الكتابات الدرامية للحقب الثلاث التالية ، خاصة كتابات تنيسي ويليامز وآرثر ميللر [٤] لقد أثر الكساد الذي قضي علي كل الثوابت الاجتماعية والاقتصادية في تشكيل رؤي واعتقادات وموضوعات ميللر ، كما أنه يمكن أن يفسر الكثير من الضغوط التي تقع علي شخصياته الدرامية حتي إن جرت الأحداث الدرامية في فترة زمنية بعيدة عن فترة الكساد ..

لقد أثر الانهيار الاقتصادي علي الأحلام والآمال التي شكلت العقلين الباطن والواعي للفرد الأمريكي الذي كان يري استحالة العودة للوراء بعد ذلك الازدهار الملفت الذي جربته أمريكا قبلها . فجأة يكمل بيجسبي ، بدت المطامح الاجتماعية،

والافتراضات الطبقية ، والأساطير القومية بلا أهمية . لقد كانت الدوافع الوحيدة هي تلك المتعلقة بالبقاء علي قيد الحياة ، و كل العلاقات الاجتماعية ذات القيمة هي تلك المتولدة عن الاحتياجات الإنسانية الضرورية [٥].

لقد قاد الكساد الاقتصادي إلي مراجعة النفس وإلي النظر إلي الوراء و محاولة خلق التوازن بين الذات والآخر .. وربما كانت تلك أهم موضوعات القارة في مسرحيات ميللر بدءا من وفاة بائع متجول . لقد ظل هذا الموضوع ، وهذا الأسلوب ، يطارد ميللر حتي وهو في أوج تألقه ، أقصد حين كتب الساعة الأمريكية The American Clock (1980) ، ناظرا فيها إلي سنوات الكساد (الماضي) وإلي بوادر تكرار تلك الأزمة في نهاية السبعينيات (الحاضر) .

لي : لم يكن هناك إلا كارثتان أمريكيتان أثرتا حقيقة علي المستوي القومي . لم تكن هاتان هما الحرب العالمية الأولي أو الثانية، أو حرب فيتنام أو حتي الثورة . لم تترك إلا الحرب الأهلية و الكساد الاقتصادي شخصا إلا وأثرت فيه ، أينما عاش وكيفما كانت طبقته الاجتماعية (وقفة قصيرة) أنا شخصيا أعتقد أن هناك خوفا قارًا في أعماقنا من أنه فجأة و دون تحذير سوف يتهاوي كل شيء مرة آخري(...)

روبرتسون : عفوا ، لكنني لا أعتقد أن هذا النوع من الانهيار يمكن أن يحدث ثانية ، وأنا لا أعني ما حدث لسوق المال فقط ، بل أعني الانهيار العاطفي .[٦]

ورغم أن الكساد الأقتصادى يقف كمكون أساسى لأرثر ميللر، الا ان الكثيرين سيذكرونه لقدرته على بلورة تلك الحقب التاريخية التالية فى قوالب درامية مؤثرة . يقول دينيس ويلاند فى كتابه عن ميللر : ان العقليات المؤمنة بحتمية التاريخ سوف تحترم ميللر لقدرته على بلورة جو ما بعد الحرب بشكل درامى برؤى واضحة جلية ، لكن مسرحياته اكبر من ان تكون وثائق سياسية اجتماعية لعصرها ، وهى النظرة التى حاول بعض النقاد حصره فيها .[٧]

لكن الكساد الاقتصادي لا يقف وحيدا كمؤثر علي مجريات حياة ميللر ، فحياته الشخصية – في بعض التقديرات – كانت اكثر ثراء من أن تحتويها مسرحياته : فيهودية ميللر تضعه فى زاوية خاصة من زوايا المجتمع الأمريكي القائم أصلا علي أقليات المهجرين ، وتعرضه للصدام مع المجتمع الأمريكي في ذورة المكارثية اليمينية، و استخدام أمريكا للقنبلة الذرية الذي افسد الحياة السياسية والاجتماعية ، و زواجه من مارلين مونرو ، وحياته المنتجة المديدة ، و مشاركته في القضايا العالمية كقضية حرية الاكراد . . كل تلك عوامل صاغت بلا شك تلك الشخصية المهيمنة علي المسرح العالمي الآن والتي تدعي : آرثر ميللر .

ولد آرثر مـيللر بمدينة نيويورك في ١٧ أكتـوبر عـام ١٩١٥ لأب نمساوي وأم ألمانية ، لكن صباه لم يكن مستقرا بسبب انقلاب أوضاع أسرته الاقتصادية في نهاية العشرينيات ، فقد اضطر للعمل في أشغال وحرف بسيطة حتي أنهي دراسته الثانوية عام ١٩٣٢ . ومن خلال هذه الأعمال أيضا ، تمكن ميللر من دفع مصروفات الدراسة بجامعة ميتشجان . وبرغم أن دراسته كانت في الاقتصاد والتاريخ ، إلا أن المسرح احتل زاوية مهمة في اهتماماته ، و سرعان ما أعطاه المسرح بعض الاستقرار الاقتصادي الذي كان يبحث عنه . ورغم أن خبرته بالمسرح لم تكن كبيرة ، إلا أنه فاز بجائزة من تلك الجامعة عن أول مسرحية يكتبها .

كتب ميللر بعد ذلك عدة مسرحيات ، أسماها فيما بعد مسرحيات درج المكتب باعتبارها محاولات تجريبية للتعامل مع هذا الفن المعقد من أمثال هذه الأعمال التمرد العظيم ، و أبناء الشمس و اعتراف ويليام ايرلند وكتبت كلها عام ١٩٣٠ و نصف الكوبري (كتبها ١٩٤٠) و الحريات الأربع (كتبها عام ١٩٤٢) ، و تقف في نهاية هذه السلسلة المسرحية التي تؤرخ رسميا لظهوره علي ساحة المسرح الأمريكي وهي مسرحية الرجل الذي أوتي الحظ كله The Man Who Had All The Luck (١٩٤٤) ولم تحظ هذه المسرحية بالحظ الذي تمتع به بطلها فلم تعرض في نيويورك إلا أربعة أيام فقط ، ثم أسقطها هو – عمليا ونقديا– من حساباته. [٨]

وبرغم أن كل أبنائي – كما يذكر ميللر في مقدمة الجزء الأول لأعماله الكاملة – كانت مسرحيته الثامنة أو التاسعة [٩] ألا أنها تمثل حالة متفردة في إنتاج ميللر

الدرام- كما أشرنا في مفتتح هذا المقال . في هذه المسرحية يعتمد ميللر علي تقنيات إبسنية، و أولها فكرة تفجير الحدث الآني لأحداث ماضية ، والكشف عن أسرار مخفية يزيح الحدث الآني الستار عنها ، فالمسرحية تعرض الأحداث الأخيرة في قصة بدأت مبكرة وهذه الأحداث تبدأ بوصول خطيبة ابنه لاري ، الذي قتل في الحرب ، والتي يبغي الابن الثاني كريس الاقتران بها في الزمن الحاضر . وهذا الوصول يفجر علاقات الماضي التي أوصلت الأحداث إلي ما وصلت إليه ، فنعرف أن الأب قد سلم، بوعي ، أجزاء معطوبة من محركات الطائرات للجيش الأمريكي ، وطالما أن ابنه الأكبر لاري قد مات في الحرب فهو مسئول أخلاقيا عن هذا الموت مسئوليته عن موت غيره من الطيارين . هكذا يواجه الأب كيللر مسئولياته الأخلاقية عما ارتكبه في الماضي ، فينتحر بإطلاق الرصاص علي نفسه .

كشفت هذه المسرحية اهتمام ميللر بالعالم الأخلاقي المترتب علي الأفعال وردود الأفعال ، كما كشفت عن اهتمامه بضرورة خلق التوازن بين الفرد والمجتمع[١٠] .. لكن كل هذه الاهتمامات تبلورت في شكل تقليدي يعتمد علي الكشف عن الماضي ، و تلعب فيه الخطابات الخفية دورها في عكس سير الأحداث ، و علي المكان الواقعي أو شبه الواقعي ، وعلي الزمن التراتبي و الأحداث المتعاقبة .

لكن ميللر يعترف في مذكراته بأن كل أبنائي استنفدت اهتمامه الطويل بالشكل الإغريقي الابسني .[١١] ومع اعتبار هذا الاعتراف ، إلا أن ميللر عاد الي استخدام هذا الأسلوب التتابعي في بناء الحدث ، وعلي وحدة المكان والزمان ، وإن تنوعت أساليب هذا الاستخدام و اختلفت أغراضه ، كما نري في مسرحيات مثل

ذكري يومي اثنين (١٩٥٥) و مشهد من الجسر (١٩٥٥ ، ١٩٦٥) والثمن (١٩٦٨) وغيرها .

وبرغم واقعيتها فإن كل أبنائي تحوي بذور التحولات التي ظهرت في مسرحيات ميللر التالية: ذلك أن المسرحية تثير نوعا من الغموض أو انعدام اليقين ، علي الأقل علي المستوي الثقافي ، في تحقيق المثال ، وتشير إلي خطأ الوثوق به و أنه هو ذاته ملوث .

ابتداء من وفاة بائع متجول (١٩٤٩) بدت معظم مسرحيات ميللر وكأنها رأس محموم ، أو عقل إنسان بين النوم واليقظة ، تختلط فيه الأزمنة والأمكنة ، والحقيقي بالمتخيل . لم يعد ميللر معنيا بإعادة إنتاج فوتوغرافي للحقيقية التي قد لا تكشف عن نفسها للتحليل بسهولة . وحتي في مسرحية كل أبنائي وما شابهها من مسرحيات ، كانت واقعية ميللر تنتمي إلي واقعية بناء التجربة والفكر .

في تلك المسرحيات الجديدة ، تخلص ميللر من المسرحيات الواقعية ذات الطبيعة المغلقة ، (١٢) و أصبح الشكل المسرحي تجسيدا لتشظي التجربة وتناثرها ، و محاولة العثور علي معني للتجربة الإنسانية ، و استحالة العثور علي هذا المعني في المحاولات التي يبذلها أبطاله ، و لكن دون انزلاق إلي الإشارة إلي عبثية التجربة .

إن الأسباب العديدة التي أشرنا إليها بداية المقال كمؤثرات تكوين آرثر ميللر ، قدا أضيفت إليها العديد من التجارب الحياتية التي أفقدته الثقة في إمكانيات المنهج الواقعي في التعبير عن التجربة الحياتية المعقدة والمتشابكة .

وحتي في مرحلة مبكرة من عمره ، كان ميللر قد استقي من ابسن وشو أهمية الأسباب الاجتماعية ، و لكنه شعر بتجاوزهما في درجة إيمانهما بقدرة هذا العامل علي تقديم تفسير كاف . لقد تبلور اهتمامه بشكل واضح ، وهذا الاهتمام يتجسد في ضرورة مقاومة مثل هذه الحتمية ، اعتقادا منه بأن الذات ليست فقط نتاجا لمثل هذه القوي الاجتماعية المؤثرة عليها . في هذا السياق فإن المسرح ذاته يصبح فعلا من أفعال المقاومة – مقاومة الفوضي والزمن ، والتغير .. أو باختصار مقاومة الفناء . (١٣)

لقد بحث ميللر عن شكل مسرحي قادر عل استيعاب التجربة الإنسانية في كليتها و توازياتها (١٤) ، و هكذا قدم منظره المسرحي المعروف للمتفرج ولكنه في نفس الوقت لم يقدم حدودا فاصلة لهذا المكان حتي يتمكن من الانتقال المكاني ، و بالتالي الزماني ، الحر بين النقاط الجوهرية في التجربة الإنسانية . وهذا بالضبط هو الشكل المسرحي الذي كتب ميللر فيه مسرحياته التالية مثل بعد السقوط (١٩٦٤) والساعة الأمريكية (١٩٨٠) و الهبوط من جبل مورجان (١٩٩١) وأخيرا **علاقات السيد بيترز** (١٩٩٧) . ورغم هذا كله فإن ميللر لم يعرض أبطاله أبدا إلا في سياق اجتماعي ، متفاعلا سلبا أو إيجابا مع هذا الفرد و تجربته المحمومة .

في هذه المسرحية الأخيرة ، أي علاقات السيد بيترز ، لا تبدو أحداث المسرحية منتمية إلي أماكن وأزمنة مختلفة أو إلي شخصيات مختلفة ولكنها أحداث تفتقد إلي اليقين أصلا : سواء أكان يقين البطل بما يدور حوله أو بما يدور في ذهنه ،

أو يقين المتفرج في أن ما يراه يحدث حقيقة أم أنه ينتمي إلي رأس البطل المحموم والمشتت .

هذه النظرة العامة علي مسرحيات ميللر تستأهل إلقاء نظرة تفصيلية علي عنصرين من أهم عناصره التقنية هما عنصري المكان و الزمان .

١ ـ المكان

لأن ميللر كان مفتونا بإمكانات منهج إبسن الدرامي المعتمد علي المنظور الاجتماعي لتحليل الأحداث ، فقد تتبع خطاه إلي حد بعيد في بنائه للمنظر المسرحي . لقد أراد ميللر من المتفرج أن يظن أن ما يجري علي المسرح هو الحياة ذاتها وليس صورة لها [(١٥)] . ولهذا فإن المنظرالمسرحي في كل أبنائي يقترب كثيرا من الواقعية بتفاصيلها الدالة علي المكان والزمان و الشخصية .. الخ . إن ميللر لا يكتفي بوصف المشهد بحيث يتعرف عليه المشاهد مباشرة ولكنه يتطرق حتي إلي تكلفة بناء المنزل ذاته حين تم بناؤه : لعل تكاليفه بلغت خمسة عشر الف دولار وقت بنائه في أوائل العشرينيات [(١٦)] . وإلي جوار بيت آل كيللر يبرز الطريق العام للسيارات ، أما في مقدمة المسرح فيبرز سلة المهملات إلي جوار سلم الدخول .

إن هدف ميللر هو رسم صورة أقرب إلي الواقع الحي الذي يعيشه المتفرج ، أي أنه أقرب إلي فهم المسرح من منظور مضاهاة الواقع أو محاكاته منه إلي رسم دلالات وإيحاءات المنظر المسرحي . لكن الحقيقة أن ميللر لا يتوقف تماما عند مضاهاة الواقع

بل إنه يستخدم بعض عناصر المنظر المسرحي في صلتها بعواطف وانفعالات الشخصيات ، كما أنه يستخدم وحدة ديكور معينة لكي تقف رمزا عميقا للمعني الكلي للمسرحية .(١٧)

ولما كان التباين حادا بين كلهم أبنائي و وفاة بائع متجول فإن المنظر المسرح في تلك الأخيرة بدا مختلفا تماما عن الأولي وذلك لاختلاف طبيعة التجربة المعروضة في كل منهما .

إن ميللر نفسه يذكر الصورة – النواة للمنظر المسرحي لـ وفاة بائع متجول حين يقول :

إن الصورة الأولي التي برزت أمامي ، و التي نتج عنها وفاة بائع متجول كانت صورة وجه بالغ الضخامة يبلغ ارتفاعه ارتفاع قوس البروسينيوم . تظهر هذه الصورة ثم تنفتح فنري مايجري داخل رأس رجل (...) لقد فكرت في الصورة وأنا نصف ضاحك ، لأن داخل هذا الرأس كان يوجد عددا هائلا من المتناقضات . كانت تلك الصورة في تعارض مباشر لمنهج كل أبنائي – وهو المنهج الذي يمكن أن يسميه المرء المنهج المتوالي أو المتتابع ، بمعني أن كل حقيقة أو حادثة تخلق ضرورة تلك التي تليها .(١٨)

إن خلق التشابك بين الماضي والحاضر ، أو الفرد والمجتمع ، أو الخاص والعام ، كان يستلزم استخدام المنظر المسرحي للتعبير عن هذا التشابك بأسلوب ديناميكي . هذا الأسلوب كأن يعبر عن تشوش ذهن البائع المتجول ، خاصة وأنه كان

قاب قوسين أو أدنـي من اتخاذ قرار يتعلق بحياته . كما أن هذا الأسلوب كان قادرا علي خلق الثبات والحركة المفاجئة في الزمن ، وهي الحالة التي نري بها ما يحدث داخل رأس ويللي لومان .

لهذه الأسباب لجأ ميللر الي خلق منظر مسرحي يتسم بالثبات ، وهو منزل البائع المتجول بتفاصيله دون الركون إلي حدود فاصلة بين أجزاء المنزل . وفي نفس الوقت كان المنظر المسرحي يسمح بالظهور المفاجئ لأحداث أخري في أماكن أخري . إن منزل البائع المتجول يظل هناك طوال الوقت ، ولكن الحوائط تزال ، والحدود تتلاشي في مشاهد التذكر .. وهذا بالضبط ما يحدث في ذاكرة الإنسان . إن هذا القفز الزماني – المكاني لا يشير فقط إلي ازدواجية ، بل يشير إلي نسبية كل منهما في عقل أو ذاكرة البائع المتجول .(١٩)

لقد ظل المنظر المسرحي عند ميللر يتبع هذا النهج حتي مسرحيته الأخيرة مع التعديلات الضرورية التي تناسب طبيعة التجربة الدرامية المعروضة . ففي بعد السقوط مثلاً ، يشير ميللر إلي أن الفعل الدرامي يحدث في عقل وفكر وذاكرة كوينتين . ولهذا السبب فإن المنظر المسرحي لا تحتويه أو تحده حوائط أو حدود جوهرية ملموسة . في هذه المسرحية التي تقفز بين أحداث ارتكازية في ماضي المحامي كونيتين يظهر الناس ويختفون في التو ، كما يحدث في العقل ، ولكن ليس من الضروري أن يغادروا خشبة المسرح . والحوار سوف يوضح من منهم حي في لحظة من اللحظات ومن منهم يختفي مؤقتا . هكذا برسم ميللر طبيعة المنظر المسرحي والهدف من رسمه بهذه الصورة في مسرحية بعد السقوط .(٢٠)

أما في الثمن فيلجأ ميللر إلي تنويعة أخري علي هذا النهج في بناء المنظر المسرحي : إنه لايوفر حرية الانتقال بين الأماكن لكنه يكثف وجود هذه الأماكن ويجمعها في مساحة صغيرة .

في تلك المساحة يجمع رجل البوليس فيكتور فرانز ممتلكات الأسرة من موبيليات ومفروشات وأجهزة ، استعدادا لبيعه . بهذا النهج يجمع ميللر ماضي هذه الأسرة ، بما فيها أشياء تخص الأخ الاكبر والتر فرانز ، الذي لم يعد يعيش في هذا المبني من زمن طويل .

إن تركيز ممتلكات أسرة جمعتها في زمن طويل لا يستهدف فقط الدلالة علي الحالة الآنية التي وصلت اليها تلك الأسرة أو فيمن تبقي منها ، لكنه يستهدف أيضا عرض هذا الماضي بما فيه من ذكريات متناقضة بين الأخوين ، ومن أحداث أساءا تفسيرها حتي لحظة تقابلهما لأول مرة بعد ستة عشر عاما . في هذا الإطار التشكيلي المنتمي للماضي والمعد للبيع في الحاضر ، يعيد الشقيقان – جزئيا – إثارة عداوات الماضي ، وسوء التفاهم ، وخداع الذات الذي مارسه الأخوان طوال سنوات . عن طريق هذا المنظر المسرحي ، يشير ميللر إلي خديعة الزمن وإلي سوء الفهم والتفسير ، و إلي الثمن الذي يجب أن يدفعه الإنسان نتيجة لهذا . في هذا السياق تثبت الذاكرة خيانتها ، كما تثبت الحقائق الجوهرية – التي يتضمنها ديكور واقعي للغاية – مراوغتها . (٢١)

ولغرض أخر يرسم ميللر المنظر المسرحي في سقف كبير الأساقفة . فرغم التفاصيل الدقيقة التي يشير إليها ميللر لرسم صورة غرفة الجلوس في المكان الذي كان ملكا في يوم من الأيام لكبير الأساقفة في أحد العواصم الأوربية ، إلا أن الفكرة الأساسية لاتتوقف فقط عند التداعيات الميتافيزيقية لهذا المكان . لم تكن تلك المسرحية بعيدة تماما عما حدث في فضحية ووترجيت ، أو بعيدة عن حادث اكتشاف ٢٨ ميكروفونا في فندق ماي فلور في العاصمة واشنطن – وهو فندق للسياسيين والدبلوماسيين ورجال الأعمال – زرعتهم المباحث الفيدرالية الأمريكية أو غيرها للتجسس علي هؤلاء الناس . إن سقف هذه الغرفة في مسرحية ميللر مزروع بالميكروفونات الخفية أيضا .

هذه الميكروفونات المخفية في السقف – سواء أكانت موجودة حقيقية أم لا – لا تشير فقط إلي ديكتاتورية النظام الحاكم في هذه العاصمة الأوربية ، أو إلي لجوء هذا النظام السياسي إلي التجسس علي المناهضين له ، خاصة من الكتاب والفنانين . هذه الميكروفونات تشير أيضا إلي واقع غريب فهؤلاء الشخصيات يعيشون حياتهم أمام مستمعين غائبين أو مفترضين – إن هناك قوة غائبة تحول ما تستمع إليه إلي قوة تفرضها علي تلك الشخصيات . إنهم ليسوا أكثر من ممثلين يلعبون أدوراً ترسمها الدولة أو النظام بعناية . فإذا أضفنا إلي هذا أن ميللر قد جعل من تلك الشخصيات كتابا وفنانين لتضاعف عنصر الخيال في المسرحية ولتأكد تحول تلك الشخصيات إلي ممثلين مادام الواقع قد تحول إلي مسرح عن طريق تلك الميكروفونات .

وفي الساعة الأمريكية يستخدم ميللر تقنيات عدة للإشارة إلي تشظي الحدث المسرحي ، ويقف عنصر المنظر المسرحي قويا من بين هذه التقنيات . إن ديكور المسرحية ليس اكثر من مساحة مرنة للتمثيل ، أي أنها مساحة قابلة للتشكل وفقا لطبيعة الحدث الدرامي . ولكن هذه المساحة المرنة قد تمثل أمريكا كلها . (٢٢) وضخامة المشهد الذي تمثله المساحة المرنة تشير أول ما تشير إلي ملحمية الدراما المعروضة ، وإلي طموحها المشروع في رسم خريطة السلوك الأخلاقي ، أو غير الأخلاقي، لبعض الأمريكيين في ذلك الوقت من الثلاثينيات وبعدها بخمسين عاما علي التتابع.

ونظرا للملحمية التي تتميز بها هذه المسرحية فإن ميللر يشير إلي أن الممثلين هم الذين يقومون بحمل قطع الأثاث إلي خشبة المسرح دون اهتمام بحساسيات الإيهام المسرحي . هذا الانفتاح نحو صبغ المنظر المسرحي بصبغة التمسرح ، يتوازي مع انفتاح ميللر نحو مناقشة القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية للمجتمع الأمريكي في الزمن المعاصر .

ان الحدث الرئيسى فى مسرحية الهبوط من جبل مورجان هو تعرض بطلها ليمان فيلت صاحب احدى شركات التامين لحادث سيارة اثناء نزوله من جبل مورجان ، وحول سرير مرضه تكتشف سيدتان انه متزوج منهما معا ، دون علم الاخرى . ولكن ميللر لا يتوقف بالطبع عند هذا السطح الهادي للاحداث لكنه يصل الى مناقشة امور اعتبرها هو سياسية وهى بالتحديد الكون الاخلاقى للفرد ، ومدى التناقض او التعارض بين الاكوان الاخلاقية للبشر . ولرسم هذا الكون الانتقائى فان ميللر يلجأ الى نوع من الانتقاء – انتقاء الاحداث المهمه فى حياة البطل .

وبسبب هذه الانتقائيه فان ميللر يلجأ الى تقنيته المعتادة : مكان يسهل التعرف عليه وكأنه مكان واقعى ، وفى نفس الوقت يسمح هذا المكان بحرية التنقال الى اماكن اخرى عديدة لا ترتبط ارتباط مباشر بالمكان الاساسى . ففى غرفة مرض ليمان فلينت تبرز عوالم اخرى من ماضيه ، ولهذا فقد صمم المكان ليسهل خروج البطل حتى من سرير المرض الى الاماكن الاخرى . [٢٣]

ولا تنفرد علاقات السيد بيترز عن نهج ميللر في استخدام ميللر المنظر المسرحي بل أن المبني الذي تدور فيه الأحداث يكاد يذكرنا علي الفور بالمكان الذي تجري فيه أحداث مسرحية الثمن . فالمبني في مسرحية الثمن علي شفا الهدم بعد أن دمغ بعلامة X [٢٤] كما أن بعض محتوياته تعود إلي حقبة العشرينيات . وكل هذه العناصر – وغيرها – تشير إلي أن المبني موجود مؤقتا ، و سرعان ما سيزول بنهاية أحداث الدراما . وبالتأكيد فذاك هو حال النادي الليلي المهجور في مسرحية علاقات السيد بيترز : إنه مساحة قابلة للتشكل وفقا لخيال القارئ أو المخرج لأنه مكان ممكن أو مكان مفترض سوف ينتهي بنهاية أحداث الدراما .

في نفس الوقت فإن المنظر المسرحي ينتمى إلي عالمين : عالم واقعي يستطيع المتفرج أن يتعرف عليه ، كما أنه من خلق حالة الغفوة التي يغفوها عقل بيترز . ولهذا السبب الأخير فإن الإضاءة تلعب دورها في رسم خيالية المكان : فالضوء قد يغمر المكان في أوقات وفي أوقات أخري يغمره الظلام . ذلك أن المكان المرئي يتشكل وفقا للحالات النفسية للسيد بيترز ، كما أن كل حالة تستدعي الحالة التي تليها دون تتابع زمني حتمي . انه يحاول العثور علي الموضوع الذى قد يعطي حياته

تمامها ووحدتها ، ولذلك فإن المنظر المسرحي يتسم بنوع من المرونة التي تمكنه من التوقف عند لحظات درامية بعينها أو عند شخصيات حقيقية أو متخيلة . [٢٥]

وبرغم وحدة المكان التي تشير إليها إرشادات المؤلف ، إلا انه قادر علي احتواء أماكن عديدة ينتقل إليها عقل السيد بيترز – بل انه يشير إلي مكان إخر ملحق به ولا يظهر علي المسرح وهو غرفة التواليت أو الزينة التي تعجب بها النساء خاصة . إن هذه الغرفة – كما يشير المؤلف – قد تكون النعيم الذي يحتوي الإنسان المكتمل في أبهي صورة وفي هذا السياق يكون النادي الليلي المهجور هو المطهر الذي تتعذب فيه روح بيترز حتي تنتقل إلي هذا النعيم في غرفة الزينة . كل هذه أسئلة لا تجد إجابات حاسمة في هذا النص ، لكن القارئ سيصل بلا شك إلي إجاباته الخاصة ... وذاك شأن أي فن عظيم .

٢ – الزمان

في مسرحيته الأخيرة علاقات السيد بيترز ، يصل آرثر ميللر إلي قرب النهاية في استخدامه للزمن الدرامي : انه يصل إلي اللازمن أو إلي اختلاط الزمن الحقيقي بالزمن المفترض لدرجة تكاد توصل هذا الزمن إلي فكرة الزمن المجرد . ما يحمي مسرحيته تلك من الوصول إلي الزمن المجرد هو منحى ميللر الدائم لوضع مسرحياته في سياق زمني يمكن للمتفرج أن يتعرف عليه بسهولة .

لقد استخدم ميللر هذه التقنية المسرحية بدرجات متفاوتة في مسرحه بدءا من كل أبنائي رغم اعتمادها – جزئيا – علي التراتب الزمني في بناء أحداثها . لقد كان هذا التأثر – كما أشرنا من قبل – تأثرا إغريقيا ابسنيا ، ومشكلة الزمن الدرامي هنا تكاد تصل إلي التطابق مع مسرحية سوفوكليس أوديب ملكا او مسرحيات ابسن بيت الدمية أو البطة البرية أو غيرها .

إن الواقع الذي تعيش فيه عائلة كيللر مختلف عما يبدو عليه في الظاهر : فالحقيقة أن وصول الخطيبة السابقة للابن لاري مع أخيها إلي منزل الأسرة تكشف النقاب عن هذا الماضي ، لكي تسير أحداث المسرحية وكأنها تعيد قراءة الواقع من خلال ما حدث في الماضي حتي تكشف زيفه علي المستويات الأخلاقية والاجتماعية . هذا الوصول يكشف حقيقة الجريمة التي ارتكبها الأب كيللر حين سلم عن وعي أجزاء تالفة من محركات الطائرات للجيش الأمريكي أثناء الحرب العالمية الثانية . هذا الكشف يميط اللثام عن جريمة آخري ترتبت عليها وهي انتحار الابن الأكبر لاري ، وهو الأنتحار الذي ظل سرا مطويا شأن ما حدث في محركات الطائرات .

بهذه التقنية يقتفي ميللر خطي ابسن في الاحتفاظ بالمنهج التحليلي للدراما الاجتماعية : فالواقع هو ثمرة للماضي . وهو هنا في كلهم أبنائي يقوم بالكشف التدريجي ، في الزمن الدرامي الآني ، عن الجرائم القديمة التي شكلت واقعا مزيفا . ولكن ، علي عكس مايحدث في مسرحيات تالية لميللر ، فإنه يعيد بناء الماضي باعتباره حدثا دراميا يبدو منفصلا ولو ظاهرياً عن أحداث الزمن المضارع كان ميللر في هذه المسرحية – كما يذكر كريستوفر بيجسبي – مقتنعا بمجرد تعريف الصلة بين

الماضي و الحاضر ، والفرد ومجتمعه ، والفعل ومردوده ، و أن فصم هذه الصلة يؤدي إلي خيانة كاملة لمفهوم الأخلاقيات الخاصة والعامة .[٢٦]

في وفاة بائع متجول يتفادي ميللر إيجاد حدود واضحة بين أحداث الماضي والأحداث الآنية وذلك باستخدام تقنية الزمن المتوازي . لقد أشارت العديد من الدراسات النقدية إلي هذه التقنية ، ولعل بيتر زوندي ، كان أكثرهم وضوحا حين وازن بين ما يحدث في المسرحية داخل المسرحية في هاملت مثلا وبين ما يحدث – علي مستوي الزمن الدرامي – في مسرحية ميللر وفاة بائع متجول : ان المسرحية داخل المسرحية تعد فاصلا دراميا مستقلا وينتمي زمنيا إلي الماضي المتخيل الذي يعيد هاملت صياغته للتعرف علي ما يجري في ضمير الملك لكن مسرحية ميللر لا تستدعي الماضي – أحداثا وشخصيات – باعتبارها فواصل درامية مستقلة : فالحاضر وأحداثه يجريان باضطراد في مسرحية الماضي بما يعني الغاء وحدة الزمن كلية .[٢٧]

إذا كان المنظر المسرحي ثابتا بشكل من الأشكال ، بينما تتداعي الأماكن الأخري – حقيقية أو متخيلة – فإن الزمن الدرامي لأحداث وفاة بائع متجول هو الزمن الآني المضارع . فالمسرحية تستغرق دراميا ثمان وأربعين ساعة ، وذلك هو الزمن الدرامي الثابت ، لكنها تستدعي أزمنة متباينة، حقيقية أو متخيلة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحالة الذهنية التي يعيشها بطلها ويللي لومان . إن ميللر هنا لايعرض حادثا في اعقاب حادث ، لكنه لجأ إلي العرض المتوازي للماضي والحاضر دون أن يصل أيا منهما إلي نهايته .[٢٨]

إن ويللي لومان يستعرض الأحداث المفصلية في حياته ، تلك الأحداث التي أوصلته إلي اللحظة الراهنة التي دفعته دفعا إلي اتخاذ قراره بالانتحار. واستعراض هذه الأحداث المفصلة يجعل الماضي يبرز تلقائيا ، أي دون إشارة واضحة إلي ما ضوية موضوع التذكر. ثم إن هذا التذكر يتوازي مع أحداث متخيلة وقعت بينه وبين أخيه بن علي سبيل المثال ، وهذا يعني بروز زمن مفارق لا ينتمي إلي الزمن الواقعي . إن هذه التقنية – التي كانت جديدة علي ميللر وقتها – تعني أنه ينظر الى الزمن باعتبارها عنصرا سيالا ، أي عنصرا يزدوج فيه الحاضر بالماضي والمتخيل بالحقيقي .

ألجأت الأحداث الآنية في المجتمع الأمريكي – والمكارثية تحديدا – ألجأت ميللر إلي الابعاد الزماني لأحداث مسرحيته الكبري البوتقة . وأيا ما كانت طبيعة الموضوع الذي كان يبحث عنه ميللر في مدينة سالم Salem (نيوانجلند) عام ١٦٩٢ م ، إلا أن بحثه هذا قد توازي مع السعار الذي انتاب بعض أفراد المجتمع الأمريكي في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات . هذا السعار الذي امتد ليشمل أناسا قد لا تكون علي صلة مباشرة أو غير مباشرة بالنشاط السياسي الذي كان يحاول اليمين المتطرف إخماده .

يذكر كريستوفر بيجسبي ، أن ميللر استدعي للمثول أمام اللجنة التي شكلها الكونجرس باسم لجنة النشاط المعادي لأمريكا وهو عائد من مدينة سالم Salem التي ذهب إليها باحثا عن أحداث مسرحيته البوتقة ، وذلك حين استمع إلي أنباء إذاعية تعدد الأسماء التي اعترف بها إليا كازان أمام اللجنة . . كانت تلك الصدمة هي السبب الجوهري في بدء تبلور المسرحية في رأس ميللر .[٢٩]

وتركز البوتقة علي السعار القطيعي الذي أصاب مدينة سالم عام ١٦٩٢ بحثا عن السحرة أو المارقين ، بعدها يتحول المجتمع كله إلي محاكم للتفتيش : فنحن أمام مجموعة من الفتيات يلعبن لعبة استحضار الشيطان ، بمعاونة خادمة من جزر الهند الغربية تدعي تيتوبا . ولكن هذه اللعب تنحو نحو الخطر حين تسقط ابنة القس باريس مغشيا عليها . هكذا يستدعي القس هال للبحث عن وجود السحر ، و عن المتعاونين مع الشيطان ، مما يدفع الفتيات للدفاع عن أنفسهن باتهام الآخرين . وتسري هستيريا الاتهامات سريان النار في الهشيم ، وتتحول الاتهامات إلي انتقام ، و إلي سيف مسلط علي أي رأس في المجتمع .. لقد تحول الفساد إلي نظام عام ، حتي أن ابيجيل تتهم سيدتها السابقة اليزابيث بروكتور بالسحر انتقاما منها بعد أن طردتها من خدمتها . وأمام المحكمة يدافع جون بروكتور عن زوجته بكشف علاقته الجنسية السابقة معه . لكن الزوجة ترفض التهمة دفاعا عن شرف زوجها ، وبعد هذا الفشل تضع المحكمة جون بركتور أمام خيار صعب : الإعلان عن تخليه عن السحر وتسمية أسماء المتعاونين معه نظير الإبقاء علي حياته . لكنه يرفض ويضحي بحياته محاولا الاحتفاظ بنصاعة اسمه .

إن العودة للتاريخ في البوتقة قد ضمنت لميللر نوعا من الأبعاد الزماني الضروري لخلق بعض الحياد في جماليات التلقي . لقد كانت الأحداث الدرامية محمومة بعد أن انتابت المجتمع في سالم Salem حمي الاتهامات المتبادلة ، كما ان حمي مشابهة كانت تسري في المجتمع الامريكي في بداية الخمسينيات مما دفع ميللر لخلق نوع من الاستاتيكية في الزمن المسرحي . وبرغم عودة ميللر للتاريخ في

هذه المسرحية، ورغم التغيرات الضرورية التي استلزمتها الدراما فإنه من الملفت أن يقوم ميللر بكتابة افتتاحية تقطع وصفه للديكور والحدث . هذه الافتتاحية ترسم الجو التاريخي العام ولا تتفاعل مع الاحداث الدرامية ، وإنما تعود أهميتها الي أن هذا الجو كان صورة طبق الاصل مما كان يحدث في امريكا في الخمسينيات .. انها تفسيره للمأساة الآنية .

إن ذلك التوازي الدقيق والضروري بين حرية الفرد وحرية المجتمع يقف بوضوح كدافع مهم من دوافع اقدام ميللر علي كتابة البوتقة ، وقد كانت احداث المكارثية تشير إلي تجاوز النظام لضرورات حفظ كيان المجتمع ، وأن ذلك التجاوز يصيب الفرد والنظام معا في مقتل . ولعل هذه النظرة تفسر ما قاله ميللر بعد ذلك بسنوات في تقديمه للمسرحية في أعماله الكاملة : لقد جاء الوقت فعلا في نيوانجلند حين تجاوز القمع الضروري لحفظ النظام ما ترخصه الاخطار المحدقة بهذا النظام ذاته . وقد كان اصطياد السحرة دليلا دامغا علي الذعر الذي ساد بين كل الطبقات حين بدأ التوازن يميل لصالح حريات أعظم للفرد .(...) ومازال من المستحيل علي الإنسان أن ينظم حياته الاجتماعية دون كبت ، وقد ظهرت الحاجة من جديد لتحقيق التوازن بين النظام والحرية . [٣٠]

حين عاد ميللر الي المشهد المسرحي الامريكي عام ١٩٦٤ بمسرحيته بعد السقوط كان يحاول – ضمن أشياء أخري أن يعيد عرض أحداث الذاكرة ، وأن يبحث خلال جزئيات الماضي المتناثرة ، في محاولة لتقديم حبكة متماسكة ، وللكشف عن

منطقة قص في الحياتين الخاصة والعامة .[٣١] وفي الحقيقة فقد كانت أحداث تلك الذاكرة مرتبطة ارتباطا وثيقا بذكريات ميللر الشخصية ، بما في ذلك الظروف التي مر بها قبل واثناء كتابة مسرحيته البيوتقة . كما أن تلك الاحداث قد لفتت الانظار بشدة حين وازي ميللر بين ماجي في مسرحيته وبين زوجته السابقة مارلين مونرو .

إن المحامي كوينتين يتوقف في حياته عند نقطة زمنية معينة يحاول عندها جمع شتات حياته السابقة للوصول الي قرار يتعلق بزيجة جديدة ، أو بحياة جديدة . وقد اختار ميللر شكلا مستعارا من مهنة بطله : فهو يعرض قضيته أمام قاض غائب أو وهمي . وكونتين يحكي قصة قد تستدعي قصة أخري لينبعث من القصة الجديدة أحداث ماضيه وعلاقاته السابقة . إن المسرحية لهذا السبب هى سلسلة من العودة للماضي الذي تعرفه السينما ، عششت في الذهن كما تعشش الصخور في قاع البحر، فالمسرحية كما يقول مؤلفها ، تحدث في الذهن ، في ذاكرة وتفكير كونتين الذي يجادل ضياعه وشكله المرتبك [٣٢].

هذه التقنية تسهل لميللر قراءة الأحداث المفصلية في ماضي كونتين ، وتسهل التعامل مع الماضي باعتبارها زمنا سيالا دائم التحاور مع الإنسان في لحظته الآنية : قد يتذكر كونتين أمه ، وطفولته ، وإفلاس والده ، وشيوعيته ، ومحاولاته إنقاذ ماجي من سعارها الجنسي إلي غير ذلك من أحداث تفحص وتختبر مواقفه الأخلاقية السابقة . أن عقل كوينتين في هذا السياق يحاول دون هوادة العثور علي المعني من قلب تجربته الحياتية المتنوعة والمتناقضة ، وقد استخدام ميللر تقنية الزمن الحر ، مبتعدا عن فكرة التتابع أو الزمن المتوالي ، للوصول ببطله إلي يقين يبدأ معه حياته من جديد .

وتعد الساعة الأمريكية نموذجا واضحا لاستخدام ميللر لتقنية الزمن الحر : فهذه المسرحية وإن كانت لا تقفز قفزات زمنية حرة إلا إنها تراوح بين زمنين هما الثلاثينيات وبداية الثمانينيات في أمريكا . وقد أشرنا في البداية إلي مدي تأثير الكساد الاقتصادى في الثلاثينيات علي ميللر ، و ها هو يعود إليه مرة أُخري ليضعه كمرآة تعكس إحساس الثمانينيات بإمكانية عودة هذه الكارثة الاقتصادية و الاجتماعية مرة أخري . وهذا التوازي بين الزمنيين نواجهه في اللحظات الافتتاحية للمسرحية التي تشير إلي إمكانية تكرار هذه الكارثة في الزمن المعاصر . بسبب هذه الصورة الانعكاسية التحذيرية فإن ميللر يراوح بين زمنيين ، لكنها زمنان مستقلان وإن ارتبطا ارتباطا شرطيا : فالظروف الموضوعية قد تكرر نفس الكارثة التي حدثت قبلها بخمسين عاما . ولهذا السبب فإن ساحة المسرحية لا بد وأن تتسع لتحتوي المجتمع الأمريكي كله لتتمكن من عرض حيوات الفقراء والأغنياء والأسرة والوطن ، في زمنيين تجمع بينهما أشياء كثيرة . و لأن المسرحية تراوح بين زمنيين يفصل بينهما نصف قرن من الزمان فإن ميللر يستخدم حيلة درامية بسيطة للدلالة علي الانتقال الزمني وهي عرضه للشخصيات في مرحلتين عمريتين مختلفين لا يفصل بينهما إلا وضع او خلع باروكة شعر رمادية بسيطة . بالإضافة إلي هذا فهو يستخدم الإضاءة ليس فقط للتعبير عن الانتقال المكاني بل أيضا عن الانتقال الزماني .

ولان مسرحية الهبوط من جبل مورجان بحث اخر لبطل من ابطال ميللرعن اليقين والاستقرار فى منعطف تاريخى لحياته ، أى وهو بين الحياة والموت، فان الزمن الدرامى يتراوح بين ازمنة متباينة فى حياة ذلك الرجل . انها الازمنة التى

كونت قناعاته الاجتماعية والاخلاقية ، ولان المسرحية بحث عن جوهر التاريخ ونهاياته المفتوحة داخل احد الافراد فانها تعتمد على الانتقاء الزمنى لاحداث بعينها ، ووضعها الى جوار بعضها حتى تكتمل الصورة فى نهاية المسرحية .[٣٣]

يصل ميللر إلي ذورة استخدامه لتقنية الانتقال الزماني الحر ، كدلالة علي الربط القوي والمباشر بين الماضي والحاضر ، أو بين الحقيقي والمتخيل ، في مسرحيته الأخيرة علاقات السيد بيترز . فهذه المسرحية لا تعرض فقط شخصيات حية وأخري ميتة تستدعيها ذاكرة بيترز ، لكنها تعرض لأشخاص وعلاقات متخيلة، ولهذا كان من الضروري أن يلجأ ميللر إلي الاعتماد ليس فقط علي ذاكرة بيترز ، بل أيضا علي مخيلته التي تحاول التعرف علي السؤال الجوهري الذي يجب أن يجابهه الإنسان حين يصل إلي مرحلة معينة في حياته .

إن الحالة التي نري بيترز من خلالها هي حالة العقل الحر المرتبط بحالة الإنسان بين حالتي النوم واليقظة : إنه في هذه الحالة ينتقل فجأة من الذكريات الحقيقية إلي الخيالات ، ومن التفاهات الى الرؤي التراجيدية ، ومن رعب الموت إلي الفخار بكون الإنسان حياً .[٣٤] – أن – المسرحية – كما ينص ميللر في مقدمته تجري داخل عقل السيد بيترز ، ولهذا فهي تعرض للأحداث والشخصيات المحورية في حياته . ولم يكن أمام ميللر إلا اللجوء إلي تقنية الزمن الحر ، تلك التقنية التي استخدمها كثيرا في السابق ، لكي يتمكن من مزج أحداث متباينة الزمن لكي يعبر عن البحث الإنسانى عن الهدوء والطمأنينة والتوازن الاجتماعى .. فهل آن لبطل ميللر – أو ميللر نفسه – أن يصل إلي السكون .

إن ميللر – كما يشير بيجسبي – علي وعي بأن للزمن قدرته علي التشويش ، وها هو يصل ببطله إلي هذا التشويش ، لكنه مازال يقدم بطله في إطار زمني يمكن التعرف عليه : فها هو بطله يعرض لوقائع تتم في زمن بعينه يمكن للمتفرج أن يتعرف عليه . ذلك أن ميللر يؤمن باستحالة الفصل بين الماضي والحاضر ، أو الفصل بين الفعل ومعناه الأخلاقي ، وأن هذه الأفعال تكتسب معناها ومحتواها الأخلاقي من مدي ارتباطها بالحدوث في زمن معين .[٣٥]

الهوامش والمراجع

1- Peter Szondi, Theory of the modern Drama, Edited and translated by Michael Hays, Cambridg, Polity Press, P.19.

كل التواريخ الواردة بعد أسماء مسرحيات ميللر هي تواريخ عرضها الأول في الولايات المتحدة ،إلا إذا أشير لغير ذلك .

2-Jochen Schulte - Sasse , Forword to Theory of the Modern Drama, ibid ,P,Viii - ix.

٣- ميللر ، كلهم أبنائي ، ترجمة عبد الحليم البشلاوى ، مكتبة الفنون الدرامية ، عدد ٢٣ ، د/ت، ص١٣ .

4- C.W.E. Bigsby, Moder American Drama: 1945-1990, Cambridge Univesity press, 1992 , p.72.

5- Ibid , P. 73

6- Miller, The American Clock, In Plays : Three, Methuen, 1988, p.5.

7- DennisWelland , Miller, the Playwright, Methuen, 1985, p.12.

٨- لمزيد من التفاصيل عن حياة ميللر وأعماله ، راجع أرثر ميللر والخروج علي المألوف ، المحرر د./محسن مصيلحي، اصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، الدورة العاشرة ، ١٩٩٧ .

9- Miller, Plays: One , Methuen, 1988, P.13

١٠- يذكر بيجسبي أن ميللر كان حريصاً في تلك المرحلة علي خلق التوازن بين الفرد والمجتمع ، أو الدويله Polis بالمعني الاغريقي، وفي سبيل تحقيق هذا التوازن يتم التخلص من الفرد

المنكر لأسس قيام الدولة ، وهو چوكيللر في هذه الحالة ، الذي يغلب مصلحة الفرد علي آليات التأليف الاجتماعي. Bigsby, ap. cit, p.83.

11- Miller, Timebends, Methuen, 1987,p.144.

12- Bigsby , op .cit . p77 .

13- Ibid , p. 75

١٤ - يقول ميللر في مذكراته المكتوبة في السبعينيات ، «أما الأن فازداد ابنهاري تزامن الافكار والمشاعر داخلي ، وبالحرية التي تناقض بها تلك الافكار والمشاعر ذاتهما . بل انني شغلت قليلاً بفكرة دراسة الموسيقي بأمل التأليف لها لأن الموسيقي هي الفن الوحيد القادر علي التعبير عن التزامن : إن الكلمات غير قادرة علي تكوين أنغام ، لأنه يجب نطقها في تتابع كلمة وراء الأخري. انظر Timebends, p.144 .

١٥ - يقول ميللر : « أردت حينئذ أن اكتب فيخلط الناس بين مسرحيتي وبين الحياة ذاتها (...) لقد أردت أن أجعل العالم الأخلاقي حقيقي وواضح شأن العالم غير الأخلاقي الذي يرسم عادة بعناية فائقة . انظر Plaus : on,p19

16- Plays : Onc , op.cit, p.58

17- Szondi, op. cit. , p.92

18- Plays : on, Op. cit., p.23

19- Szondi, op. cit. , p.94

20- Plays : Two , Methuen, 1988 , Op. cit., p127

21- Bigsby, op.cit., p. 108 .

22- Plays : Three, op,cit., p.5

٢٣- د./ محسن مصيلحي : الهبوط من جبل مورجان : أحدث مسرحيات أرثر ميللر في لندن، مجلة تياترو ، العدد التجريبي الأول، مايو ١٩٩٢ ، ص ص ٥٧ ، ٦١ .

24- Plas : two , op.cit , p.297 .

25- Szondi, op. cit. , p.3

26- Bigsby, op.cit., p. 83 .

27- Szondi, op. cit. , p.93.

28- Ibid, p.87

29 - Bigsby, op.cit., p. 93 .

30- In Plays: one , op . cit ., pp. 228-9.

31- Bigsby, op. cit ., p.103.

٣٢ – ميللر ،بعد السقوط ، ترجمة علي شلش ، سلسلة مسرحيات عالمية، الدار القومية للطباعة والنشر ، فبراير ١٩٦٦ ، صص ٣٨-٣٩ .

٣٣- د./محسن مصيلحي ، ، أخرمسرحيات ميللر في لندن ،، مرجع سابق، ص٥٧ .

34- Miller, Mr Peters' Connections, Dramatists Play Service, Inc, 1997 , p.3

35- Bigsby, op. cit., p.83.

الشخصيات

كالفين – شقيق مستر بيترز الميت

هارى بيترز – طيار حربى ومدني ومحاضر متقاعد.

أديل – سيدة الحقيبة السوداء

كاتى ماى – حبيبة مستر بيترز الميتة

لارى – زوج كاتى ماى كما يتخيله بيترز

ليونارد – لاعب جيتار وحبيب روز

روز – ابنة مستر بيترز

شارلوت – زوجة مستر بيترز

مبني محطم يوحى بأنه نادى ليلى قديم ومهجور في مدينة نيويورك.

بيانو صغير تعلوه الأتربة ، وبعض الكراسى ، ومناضد أخري عليها بعض الكراسي المقلوبة.

ثلاثة كراسى موضوعة بجانب البيانو عليها بعض الآلات الموسيقية - ساكسفون ، وطبلة ، وبوق.

وتجلس أديل على مقعد بلا ظهر تحيط بها حقائبها ، وهى تقرأ مجلة فوج وتحتسى زجاجة من النبيذ ، وتفحص وجهها من حين لآخر في مرآتها الصغيرة.

يدخل كالفين ، ويدخل بيترز وهو يتلفت حوله . يتوقف.

كالفين : حسنا ، هاهو. (صمت ، ينظر **بيترز** ببطء إلي كل شيء ، ثم يتسمر في مكانه)

بيترز : **(وهو لا يوجه كلامه إلي شخص بعينه) :** أن أنفعل ، نعم ، أن أشعر بهذا الرعد ولو مرة

واحدة أخري. مرة واحدة فقط. **(فترة سكون قصيرة)** وباستثناء الشهوة، ما الشيء القادر علي التأثير؟ الروايات؟ نماذج الطائرات؟ الأفلام؟ الطبخ؟ الحديقة؟ **(يهز رأسه وقد جفت مقلتيه من الحزن)** وبالرغم من هذا، ففي أعماقي .. في أعماقي ، أبدو دائما وكأنني علي حافة البكاء. والسبب يعلمه الله ، لأنني أمتلك كل شئ **(يتوقف لحظة وهو ينظر أمامه).**

ما الموضوع؟ **(يتجه بيترز إلي البيانو ويعزف النغمات الخمس الأولي من أغنية سبتمبر ، ثم يمشى عدة خطوات ،ويستمر البيانو فى العزف، ويحملق الرجلان فى الفضاء ، بينما يخفت صوت البيانو حتي يصمت. وعند ذلك يشير كالفين إلي بناء النادى).**

كالفين : هو بالطبع فى حاجة إلي إصلاحات.

بيترز : أعتقد أن زوجتى سوف تصل بعد عدة دقائق.

كالفين : إنها سوف تحبه ، معظم النساء يحبونه.

بيترز : أنا متعب جدا، لقد كنت أتمشي. لماذا النساء؟

كالفين : من الصعب معرفة السبب : غرفة التواليت ، ربما.

أديل : (وهي مـا زالت تنظر فى مـرآتـهـا) رائع (لايـبـدو علـي أى من الرجلين أنه قد سمعها)

بيترز : أظن أنك لست من هنا؟

كالفين : إن لديك حاسة سمع حادة. روسيا ، علي ما أظن.

بيترز : علي ما تظن!

كالفين : ومن بوسعه أن يكون متأكدا؟ فى فراش أمى ،كما أفترض، تماما مثل أى شخص آخر.

بيترز : فراش الأم.

كالفين : من أين أنا. فى الواقع ، من خليج شيبهيد فى بروكلين.

بيترز : فى الواقع. ولكن الناس الذين يأتون من خليج شيبهيد فى بروكلين لا يقولون فى الواقع، فهذه الكلمة..... أنا لا أعرف ، من سمات الطبقة العالية. ولكن هذا لا يهم ، فلو أنك قد أخبرتنى من بادئ الأمر لكنت قد نسيتها بالفعل الآن. فموقفى الشخصى هذه الأيام هو أن أحاول أن أجدف فى قارب صغير بواسطة مضرب للتنس ..... أنا أفكر ، من الذى تذكرنى به؟

كالفين : أنا أوحي بذلك دائما. فكل ما يعمله بعض الناس فى الحياة هو أن يذكروا الناس بشخص ما عموما أنا أذكر الناس بشخص لطيف و موثوق به.

بيترز : لماذا لا نترك الموضوع عند هذه النقطة.

كالفين : أنا لا أحاول أن أستظرف ......

بيترز : اسمع. دعنا نسوى هذا الأمر – فالصراع لم يعد لعبتى ، أو حتي الإثارة، فأنا لا أحب فعلا أن أجهد نفسى فى محاولة معرفة ما يحدث. السلام ، والهدوء ، وتحاشي المطبات ، فأنا راض تماما عن مجرد إزاحة الستارة واستقبال يوم جديد. وهذا لا يعنى أننى أعانى من الاكتئاب، فى الواقع أنا أحس أنى على بعد بوصة واحدة من أكثر كوب ماء إثارة شربته فى حياتى. وعلى هذا المنوال. (يلقي الضوء علي **كاتى ماى)** أوه ، ياه (**يتجه إليها ، باندهاش حزين**) ياه ، ياه ، ياه. البطن العريض المستوى ، والأفخاذ البضة ، كيف يتوهج لهيب النار قبل أن يخبو ويموت .... ! (**يتعرف عليها ، ويشهق**) يا إلهى ، **كاتى ماى**! (**تتملكه الحيرة**) – إذن أنت لست .... لست ..... ميتة؟ (**يتحول عنها**) كيف نستمرفى رؤيتهم لو أنهم ..... ؟ أو .... الآن ، أليس من الممكن مضاجعتها .... ؟ (**يتراجع مفكرا**) ولكنها فعلا (**يتأثر من جديد**) ولكنها فعلا! (**وهو علي وشك البكاء**) طبعا هى فعلا! لقد كان الثلج يتساقط فى جنازتها .....

(يسترق النظر محاولا أن يجد أى شيء يسترشد به ، ثم ينظر إليها) ولكن أين هي ، إذن؟ (تظهر علي وجهه شبح ابتسامة ، ويهز رأسه متحيرا وقد هاجت مشاعره) - لماذا أحس هكذا بالسعادة؟ (يسمع نغمة من موسيقي موزارت. وتأتى كاتى ماى نحوه وهى عارية ، وتلبس كعب عال ، ينفرج وجهه عن ابتسامة عريضة بينما هى تقترب منه. تضحك.) نعم ، كم أنت فخورة بجسدك - كأنه فستان حفلات جديد. (تضحك بوقار راقٍ وحاد السخرية ، ثم تنحنى بطريقة رسمية وهى تقبض بإبهامها وأصابعها المضمومة وكأنها ترفع ثوبها الواسع . بيترز يضحك بنعومة وينحني بشكل رسمي وهو يمد إحدي قدميه للأمام . ويقف كلاهما وكأنهما طائران فى وقت التزاوج ، يتضاحكان) لا يمكنك أن تؤدى هذا النوع من الرقص بمثل ذلك الثوب يا حبيبتى! (تتراجع نحو الظلام وهى ما زالت تنحنى ، وتتلاشي الموسيقي ، وتبوخ ضحكت أم أنا مصاب بالاكتئاب؟

كالفين : لقد تنقلت هنا وهناك.

بيترز : نعم وكثيرا أيضا. لقد كنت طياراً فى طيران بان آم لمدة ستة وعشرين عاما. أنا فى الواقع أكبر بكثير مما أبدو. لو أنك زرعت شجرة تفاح عند مولدى ، لكنت الآن تقطعها كى تستعملها كخشب للوقود.

كالفين : **لقد كنت علي وشك أن أقول إنك لا تبدو كبيرا بهذا الشكل.**

بيترز : **(ضحكة خافتة) أنا أكبر من أى شخص عرفته علي الإطلاق. لقد ماتت كل كلابى.** ونصف دستة من القطط ، والببغاوات .... كلها ذهبت. وكل طيار طرت معه. وربما كل امرأة ضاجعتها أيضا ، ما عدا زوجتى. وأنا أشك فى وجود أية حكومة فى العالم لم تسقط – ولو علي الأقل مرة – منذ أن ولدت ، ماعدا عندنا فى وانجلترا. أنا ما زلت أرفع سماعة التليفون كى أتصل ببعض أصدقائى القدماء ، ثم أدرك......... **(ضحكة خافتة)** .... – ربما لم يسجل أحد الحبال العصبية التى فى رأسى ، الوسائد الخالية ، والكراسى الفارغة.

أنا أتساءل أحيانا هل تم تحنيطى دون علم منى؟ أو ربما يكون الموت مهذبا ، فهولا يدخل إلا عندما نفتح له الباب ، أو يظل واقفا هناك فى الرواق. **(يقطب جبينه ، متحيرا)** – لماذا أتكلم بمثل هذه الطلاقة ، أنا لست كذلك فى العادة. فقد عرف عنى أننى من الممكن أن أظل صامتا مدة ثمانى ساعات متواصلة في بعض الأحيان . ولكن ماذا بشأن حجرة التواليت هذه ، ولماذا تغرم بها النساء؟ ..... أنا مستمتع بذلك ، ولكن ما الموضوع؟

كالفين : النساء يحبون تجديد الديكور.

بيترز : آه ، بالطبع نعم. فأى رجل لن يلحظ أبدا أن الطلاء يتساقط من السقف فوق رأسه ، ولكن المرأة يمكنها أن تعد ذرات التراب - إن لديك الإجابة علي كل شيء، أليس كذلك.

كالفين : ليس دائما.

بيترز : فى الغالب ، مع ذلك.

كالفين : في أغلب الأحيان.

بيترز : هل تستمع بكونك على حق ؟

كالفين : (يهز كتفيه) هذا شيء فى مقدورى تحمله.

بيترز : أنا مختلف عنك تماما ، فأنا أستمتع بكونى علي حق ، ولكنك يجب أن تترك النساء يعتقدن أنهن علي حق ؛ حتي تتمكن من أن تنام فى هدوء. فكلما كبرت وأدركت هذا،كلما أصبح لديك استعداد للابتسام. أنا أبتسم كثيرا. فمن هذا الذى سوف يضرب أى رجل بينما هو يبتسم، صح؟ لقد راودنى حلم منذ عدة سنوات ، لقد رأيت هذه مدفأة هائلة ، ثم نهضت من كرسى وودعت زوجتى ، وسرت إلي داخلها. ثم انفتحت خلفية المدفأة ، وخرجت منها إلي أروع حجرة رأيتها فى حياتى. فكل شيء فى تلك الحجرة - الفرش ، ولون الحوائط ، والسجادة ...... كان

كل شيء مناسبا تماما. فلم يكن يوجد فيها ما يشذ عن مكانه ، أو يتسبب في أي ألم لي. ثم نظرت من النافذة فوجدت أن الشارع رائع. وأحسست أنا أيضا بالروعة. لقد كان كل شيء يبعث علي الرضاء. وكما لو كان هذا هو المكان الذى أنتمى إليه. فى الواقع إنى أشتاق إلي هذا البيت من حين إلي آخر ، ثم أدرك - بشيء من الدهشة - أنه لا وجود له. والموضوع ، كما قلت ،هو ..... ؟ حسنا ، لا يهم. (**ينظر حوله**) ..... لا يمكننى أن أتخيل أى شخص يمكنه أن يظن أنه ينتمى لهذا المكان ، هل يمكنك أن تتخيل هذا؟ إنك تذكرنى فعلا بشخص ما، أليس كذلك.

كالفين : اصطحب زوجتك لمشاهدة حجرة التواليت ، سوف تحبك لو فعلت هذا.

بيترز : دعنا لا نتكلم فى هذا الموضوع بعد ذلك ، حسنا؟ أنا لست مهتما بتاتا بهذا المكان. إنه ليس من النوع الذى يعجبنى.

كالفين : ربما تتعود عليه بمرور الوقت.

بيترز : (**يضحك بغضب**) أنا لا أريد أن أتعود عليه ، ألن تتوقف عن مضايقتى؟ فالسبب الوحيد أنى فى هذه الناحية هو ..... لا يمكننى أن أتذكر .... آه نعم (**يقف كالفين بلا حراك دون أن يتأثر**) . لقد قررت أن أشترى حذاء. فقدمى صغيرة جدا.

كالفين : ليست صغيرة كقدمى ، مقاس ٣ أ.

بيترز : مقاس ٤أ (يمد قدمه). صغيرة كالسمكة الصغيرة – لذلك قلت فلأقابلها هنا.

كالفين : لقد كنت معتادا أن آخذ مقاس ٥أ ،ولكن لم يعد لدى وقت كى أجرى من أول المدينة لأخرها بحثا عنه .... أنا مشغول!

بيترز : حسنا ، أنا أيضا مشغول ....

كالفين : لست مشغولا بنفس الدرجة مثلى.

بيترز : أؤكد لك أننى مشغول مثلك تماما. فأنا قد حصلت على هذا من محل الأحذية الذى علي ناصية الشارع.

كالفين : لقد ذهبت هناك؟

بيترز : (بخجل) حسنا لبضع دقائق فقط.

كالفين : ياه ، حسنا ، تلك مشكلتك الخاصة.

بيترز : (بحرج) لماذا؟ – ما الخطأ فى الذهاب إلي هناك؟

كالفين : لا يوجد وقت الآن ، أنا فى الواقع فى حاجة إلي أن أعرف رأيك فى هذا المكان. نعم؟

بيترز : حسنا دعنى أري .... اللعنة علي كل هذا ، أنا سوف أمشى. (يبدأ فى مغادرة المكان)

كالفين : لا يمكنك ذلك!

بيترز : لا تقل لى إنى لا يمكننى ، فنسبة الكلوسترول عندى منخفضة جدا! **(يستدير ويبدأ فى الخروج).**

كالفين : وماذا بشأن زوجتك؟

بيترز : يا إلهى ، لقد كدت أن أنسي (يجلس بخنوع) . شكرا علي تذكيرى بذلك.... فالإنسان دائما فى حاجة إلى سبب للبقاء. أنا يجب أن أبقي بسبب زوجتى. ولماذا بسبب زوجتى؟

كالفين : أنت سوف تقابلها هنا.

بيترز : فعلا ، نعم! (يتوقف لبرهة) ولماذا سوف أقابلها هنا؟

كالفين : فى الغالب لأن هذا هو ما اتفقتما عليه.

بيـترز : ولكن لماذا هنا؟

كالفين : وما الفارق؟ يجب أن تحدث المقابلة فى مكان ما

(تظهر كاتى ماى فى ثوب يشبه أثـواب ممثلات السينما ، يتجه بيترز إليها مترددا)

بيـترز : هل من الممكن أن نتمشى معا ، ياحبيبـتى؟ جنبا إلي جنب فقط؟ أنا متأكد أنك يمكنك أن تخرجي من تلك الحالة لو أنك تمرنت. أرجوك – ركزى ياحبيبتى! (بيأس) يجب عليك أن تتحركى أكثر من ذلك! هيا ، دعينى أساعدك! (يقف أمامها ، ويمسك بفخذها ، ويجعله تتقدم خطوة متصلبة كخطوات العرائس. – يبدو الذعر فى صوته) استرخى! يجب أن تتوقفى عن مثل هذا التصلب. (بغضب) لماذا تفعلين ذلك ، هل تستهزئين بى؟ هو هكذا وتوقفى عن التصرف بهذه الطريقة الحمقاء! واحد اثنين ، واحد اثنين ..... (يقفز وهو يرفرف بذراعيه . ولكنها تظل بلا حياة، يستدير إلي **كالفين**) هل يمكنك أن استحسانا ؟ – هى تحبنى ، ولكنها قد نسيت. (يصفق **كالفين** بيديه ، ولكنها لا تتغير) هو يصفق لك يا عزيزتى ...... أنصتى! (يوجه الكلام إلي **كالفين** مشيرا إليها) هل أنت متأكد أننا كلينا فى نفس المكان؟

كالفين : كيف يمكن لاثنين أن يشغلا .... ؟

بيترز : نفس الحيز ، نعم ، أنت علي حق. (يتحرك مبتعدا عنها) . هذا هو أحد الأشياء التى يجب أن تقولها عن الحرب ، فأنت خلالها يمكنك أن تعرف المكان الذى يجب أن تكون فيه .... فكما تري أنت يجب أن تكون فى المكان الذى من الممكن أن تقتل فيه. فسوف تتساءل وأنت تقلع بطائرتك بعد أن قمت بعشرات المهام : هل هذا هو القمر الأخير الذى سوف أراه؟ وهكذا. ولكن ذاك مضحك ، هل تعلم؟ - قدر ضئيل جدا من الخوف - أنا لا أتذكر أى شعور فعلى بالخوف ، وأظن أن السبب فى ذلك هو أننا كنا نعرف أننا الأخيار ، وأن اليابانيين هم الأشرار ، وبالتالى كان الأمر كله ضرورياً ، وهذا قادر علي أن يمتص الخوف مثل ورق النشاف. وعلي هذا المنوال. (ثم بيأس وبصوت عال) - أم الآن فأنا لا يمكننى أن أجد الموضوع! وكأننى سوف أمشى عبر الشارع، ثم أجد نفسى فجأة أبكى ، حيث يغمرنى كل شيء فجأة - ما الموضوع؟ هل تعرف ما أعنى؟ فأنا - ببساطة - لا يمكننى أن أقتنص الموضوع. - أنا لا يمكننى أن أفهم السبب فى الطلاقة التى أتكلم بها هنا!

أديل : هناك شيء نسيته ، ولكنه لم ينسك. يجب أن تتجه إلي شرب الخمر ، فربما يخرج كل شيء عند ذلك منهمرا كالسيل.

بيترز : ولكن طفولتى كانت رائعة.

أديل : الكلمات الأخيرة الشهيرة.

بيتـرز : لا – لا ، في الواقع ، لقد كنت كفتى في السادسة عشرة من عمره .... يا إلهي ، لقد كنت أخرج علي دراجتي حتي مطار فلويد بوينت وأغسل الطائرات لطياري الجيش. بدولار الطائرة ، بالإضافة إلي أنهم قد علموني أن أطير بطائرات الستينستون الصغيرة عبر سماء بروكلين الصافية. تخيل ذلك في يومنا هذا ، أن يمسك ولد صغير بعصا طائرة مقاتلة؟ – إن الأمور لن تصبح رائعة هكذا مرة أخري ، أنا أقول لك لقد استمتعنا بأفضل ما فيها ، بحلاوتها. خذ مثلا شركة بان آم ، بان آم لم تكن شركة طيران ، لقد كانت تمثل مطمحاً ، وفروسية. كابتن في بان آم .... اللعنة ، لقد كنا أفضل من أفضل الطيارين ، وعندما كنا نحلق ، كان الإحصائي المشارك يتصبب منه العرق ، بحق المسيح ، لقد كنا نصعد في أحضان السماء ، ويظلوا هم هناك في مكانهم على الأرض. وعندما ترتدى الحلة البيضاء وتضع الرتب الذهبية علي كتفيك ، يا إلهي ، كانت الفتيات يتنهدن من قبل أن ينمو لهن الريش ، ثم تكتمل أنوثتهن في التو واللحظة أمام عينيك. (ضحكة خافتة) . أنا لا أفهم السبب في طلاقتي في هذا المبني.

كالفين : وماذا بشأن هذا المكان؟

بيتـرز : أنا لا أباهي بآرائي ، ولكن يمكنني أن أقول إن أفضل وسيلة لتجديد ديكورات هذا المكان، هي قنبلة صغيرة.

كالفين : بعض الناس يعتقدون أن هذا المكان من الممكن أن يكون منجما للذهب.

بيترز : أوه ، طبعا بالتأكيد! وخاصة حجرة التواليت ، علي الأرجح.

كالفين : إذن لماذا هذا المزاج العكر؟

بيترز : (بغضب) أبدا بالمرة! فلو كنت أصغر من ذلك ، لكنت أجاهد كى أصل إلي هناك ....

كالفين : ولكنك متشكك.

بيترز : (فجأة بحزن) أنا أطالبك أن تتوقف عن الكلام عن ذلك .... إنك تزعجنى!

كالفين : اسمعنى ، يجب عليك أن تبدأ فى مواجهة الواقع.

بيترز : لا – لا ، لقد أصبحت فى سن لا يسمح بذلك . مواجهة الواقع للشباب الصغار الذين مازال لديهم وقت لتحاشيه. رجل عجوز يتكلم عن .... حجرة تواليت النساء – ؟ هذا شىء فاضح! انظر إلي العروق التى علي ظهر يدى؟ – هل يمكن لتلك الأصابع المشوهة أن تتحسس ثديا ، أو تربت على ردف .... ؟ وأنت تقول أن الحياة فيها عدل؟ لا

..... لا – لا ..... (يتحسس يديه) لماذا لا أجلس هنا فقط ،وأتصرف حسب ما يمليه على سنى ، بهدوء وأنا أقرأ جريدتى حتي تأتى زوجتى؟ قل لى الحقيقة ، لقد تناولت الغداء لتوى مما يجعلنى أحس بالنعاس. (يرفع رأسه ، ويغلق عينيه) ولكننى سوف أصبح بخير بعد لحظة ..... (يبدأ يلهث بقلق).

كالفين : أنا فى الواقع لا أمانع ، أنا أحب أن أفسر ، ومن حقى أن أفسر.

بيترز : (يلهث بقلق – وتقريبا يصرخ) أنا أحترم حقوقك ، ولكن غفوة من تلك؟ (يتوقف عن الكلام)

كالفين : وهذا هو السبب فى أننى كنت أحس دائما بأننى ..... كما تعلم ...... تحت المستوي تقريبا.

بيترز : (بقلق) أوه لا ، **كالفين** لا يجب أن تقول هذا ، فلا يبدو عليك أبدا أنك تحت المستوي. فى الواقع ، إننى أتمني أن أبدو ناجحا ، ومفعماً بالنشاط والثقة مثلك.

كالفين : ولكنك ناجح. علي الرغم من أنى ناجح أيضا بشكل ما.

يبترز : طبعا أنت شخص ناجح. كلانا ناجح بنفس الدرجة ،ولنا مستقبل واعد.

كالفين : نعم ، علي الرغم من أننى ناجح أكثر منك بشكل ما.

بيترز : إن قولك هذا يريحنى.

كالفين : أنت مرتاح لذلك لأنه غير حقيقى.

بيترز : لو أنك تشعر أنه حقيقى ، فهو إذن حقيقى.

كالفين : كان بوسعي أن أشعر بالأمر أكثر لو كان كذلك ، أعني لو كان حقيقيا .

بيترز : نحن نسبب لبعضنا البعض الاكتئاب ، ألا تظن ذلك؟ لماذا لا نصمت كلانا ، وإن كان من الضرورى ، فلنفكر فى بعضنا البعض فقط ، حسنا؟ هش ، هش. وربما قد حان الوقت كى ننسي حجرة التواليت هذه. (ينام ، ويتنفس بعمق).

أديل : إن مقعد المرحاض هذا مصنوع من الماهوجنى الأفريقى الصلب. اسأل أى مخبر . إن آثار جلد المرأة علي الخشب الماهوجنى لا يمكن محوها تماما.

بيترز : أنا لا يمكننى تحمل عدم قدرتى علي فهم ذلك.

أديل : فكر فى الأمر – لو أن العلم تمكن من التوصل إلي طريقة لقراءة هذه المقاعد الخشبية ، لتمكنا من التعرف علي النساء اللاتى دخلنها خلال المائة سنة الماضية. ومن أن نتحري عن حياتهن ، وأحذيتهن ،

وموتهن. فعندما أدخل حجرة التواليت هذه ، أحس فيها بصمت الكاتدرائية ، فهى مكان للذكريات حيث يمضي النساء الموتي الوقت. فالزمن دائما فى تلك الحجرة هو الثالثة ، والأفكار تأتى من الأعماق. والمرايا البيضاوية المتربة ما زالت تعكس الجمال المنسى لهؤلاء النسوة اللاتى رحلن من مدة طويلة بأرديتهن الطويلة المصنوعة من الساتان.

بيترز : إن هذه الطلاقة نذير سوء – هل من الممكن أن يكن جميعا فى سكرات الموت؟ (يدخل **لارى تيديسكو**)

كالفين : نعم؟ أية خدمة؟

لارى : أنا من عند بوسيتو. (يشير) محل الأحذية؟

بيترز : (يعتدل فى جلسته) نعم! – لقد كنت هناك منذ برهة ، لقد بعت لى هذا الحذاء! (يرفع رجله رباعى أ!) (بانزعاج) يا إلهى ، لقد دفعت لك الثمن، أليس كذلك؟ **لارى** (موجها الكلام لـ **كالفين**) هل أنت زوجتى هنا؟

بيترز : (محدثا نفسه) ولكنه لا يمكن أن يكون ميتا ، لقد باع لى هذا ...... (يتوقف فجأة ناظرا إلي حذائه ، ثم ينظر حوله) . أنصت ، أرجوك – هذا حذاء حقيقي! لقد دفعت ثمنه نقودا!(موجها الكلام لـ **لارى**) أوبالأحري بكارت البنك ، أليس كذلك؟

لارى : هل لديك مشكلة ما؟

بيترز : (برهبة) لا. لا توجد مشكلة.

كالفين : هل أعرف زوجتك؟

لارى : (بشك) هذا لن يدهشنى ، سوف أفتش عنها ، لو لم يكن لديك مانع؟

كالفين : فتش كما تريد ، ولكنى لا أدرى ما الذى يمكن أن تفعله هنا ، انظر بنفسك ، إن المكان متهاوى.

لارى : (يشير للخارج) موافق؟

كالفين : ولكن ماذا يمكن أن تفعله هنا؟

لارى : (يهز كتفيه – ولا يرد) هل لديك مانع؟

بيترز : أرجوك دع هذا الرجل يبحث عن زوجته ، فلو كان يحبها لسمعها تناديه، ولقفز فى الماء وأنقذنا جميعا!

كالفين : (موجها الكلام لـ **لارى**) :حسنا ، لا مانع ، ابحث عنها. ولكن لا تعبث هناك فى الخلف ، زوجة أو لا زوجة ، فهمت؟ (**لارى** يسير الهويني – حركة استهزاء) أنت تعرف تلك المرأة؟

بيترز : أنا؟ (محرجا) أنا لم آت إلي هذا الحى من قبل. هذا لا يعنى أنى أحاول أن أنكر معرفتها – فهى جميلة جدا ، وأنا أقول ذلك صراحة.

كالفين : إنها كعصارة السكر ، كأفضل قطع اللحم. فهى رمانة ناضجة. وبرتقالة أسبانية بدمها. أو كأوكورديون ضبطت نغماته لعزف موسيقي الحب.

بيترز : (مسترجعا ذكرياته) نعم ، أنا أعرف ذلك. ولكن أرجوك أنا أكره التكلم هكذا عن أية امرأة من وراء ظهرها ......

كالفين : وما الفرق؟ – إنها لن تعرف أبدا.

بيترز : ولماذا لا تعرف؟ أوه! أنت تعنى .... (يتوقف) أوه ......

كالفين : . إن كل ملابسها الداخلية قد بيعت أو سرقت ، أو وزعت ، والتليفونات لم تعد ترن بهذا العمق.

بيترز : نعم. فهمت – وأين هى ...... ؟

كالفين : هى ليست فى أى مكان.

بيترز : نعم ، ولكن هل تقدمت فى السن الآن؟ هل كبرت واكتملت أخيرا؟ (تظهر **كاتى ماى** وهى تلبس معطف امرأة فى منتصف العمر) النظارات؟ (تخرج نظارات وتلبسها) هل سيخمد الغضب بيننا الآن بما أنها قد اكتملت وخمدت نيرانها؟ (تستدير هى ببطء نحوه ، وتظهر

علي وجهها ببطء تدريجيا ابتسامة ، يبتسم هو ردا علي ابتسامتها بألفة. يقوم كل منهما) أوه ، نعم يا حبيبتى ، ابتسمى ..... افعلى ذلك! (موسيقي : فرقة موسيقية بكامل عدتها تلعب أغنية هذا مجرد شيء من تلك الأشياء ، أو شيء مماثل. تنتهى الرقصة ، وتسرع الموسيقي ، يفترقان وقد تماسكت أيديهما، وعندما يتحرك كى يجذبها نحوه تختفى فى الظلام).

كالفين : علي أية حال ، لقد كان هذا المبني فى وقت ما بنكا.

بيترز : (بيأس): أوه لا تفعل ذلك ، أرجوك لا تبدأ فى تفسير هذا المبني ، هل يمكنك ذلك؟ فى سنى هذه لا يمكننى أن أستمع إلي القصص الحزينة!

كالفين : ولماذا حزينة؟ أنا أقص قصة عن بنك!

بيترز : نعم ، ولكن تذكر بنكا ميتا يسبب الألم. فى تلك الأيام ...... فى تلك الأيام ...... كانت البنوك مبنية مثل الحصون ، وليس مثل بوفيهات السلطة. كانت لها تلك البوابات النحاسية الهائلة ذات النقوش الجميلة ، ولم يكونوا يحتالون علي الناس بهذه الطريقة متوسلين إليهم أن يقترضوا النقود. لا ، لقد كانوا يجلسون وراء قضبانهم النحاسية وينظرون إليك بشك. ولهذا كان عليك أن تبدو معتدلا ، ونزيها ، وحسن السمعة ، أو

كـان يقـبض عليك بـالفـعل فى نفس اللحظة التى تدخل فـيـهـا البنك! والموظفون ؟ مـا رأيك فى قمصانهم البيضاء الظريفة بياقاتها الصغيرة المستديرة ؟ ألا تعتبر ضياع كل ذلك شيئا محزنا؟

كالفين : ولكن فكر فى كل هؤلاء النساء من الطبقة العالية اللاتى اعتدن أن يأتين كى يتـحـدثن عن مـيـراثهن ، وأيضـا كى ينتـهزن الفـرصـة ويتـبـولن. والروائح العطرية الثقيلة التى كانت تلك النساء يضعنها! والطريقة التى كن يضعن بها ساقا فوق الأخري أو ينزلنها!

بيترز : (يسد أذنيه بيديه) توقف ، أرجوك!

كالفين : إذن لا تستمر فى ترديد أنك لا تهتم بهذا المكان!إن آجلا وعـاجلا ، كما قلت، فـهـؤلاء النسوة الأغنيـاء بعد أن يمضين بعـد الظهيـرة فى قضاء مشترياتهن ، أو فى شرب القهوة والشاى ....

بيترز : أو رشفة من الشمبانيا ......

كالفين : صح. يضطررن لأن يتبولن ، وبالتـالى يتوقفن عند البنك ..... (يتنهـد بيترز بطريقة واضحة ، ويضع يده على اليد الأخري) هذا مهم جدا – فـمنذ بداية هذا القرن (يتـمـدد علي الكرسى، ويضع يده علي عـينيـه) أصـبـحت النسـاء تملك فـعـلا أغلب النقـود فى هذا البلد. وغـالبـا فى كل البلاد. لأنـهن يعشن أطول. بسبب تناول السلطات ، فى رأيى. فـبدون النساء من المحتمل أن تنسي الخس. (ينام بيترز) سيدى؟

بيترز : (يصحو) ماذا؟ - أوه لا ، أنا استمتع بالسلطة ، لقد كان أبى إيطالى الجنسية. علي الأخص الأرجيولا ، وحتي السبانخ الطازجة. لقد كانت أمى فى الواقع أسبانية الجنسية. والله وحده يعلم ما نوع جنسيتى الآن.

كالفين : أنا شخصيا عبرت نهر دون ومعى مائتى رطل من فضة العائلة مخبأة تحت قميصى ، وكان سنى حينذاك اثني عشر عاما ، وكنت شجاعا جدا، وساعد هذا الثقل علي تقوية ساقيّ.

بيترز : هذا كله ليس صحيحا ، أليس كذلك؟

كالفين : حسنا ، نوعا ما ......

بيترز : لا يهم ، الأمر كله أنك تذكرنى بشخص ما ، اعتاد أن يخترع قصصا مشابهة لتلك القصة. ولكنى لا أستطيع أن أتذكر من يكون.

كالفين : إذن دعنا نقول إنه أنا.

بيترز : حسنا.

كالفين : اسمع ، أنت لن تطير إلي مكان ما ، أليس كذلك؟

بيترز : (يجلس معتدلا) أطير! إنهم لم يسمحوا لى بدخول كابينة الطائرة منذ ثمانية عشر عاما! لقد كان بإمكانى أن أطير علي الأقل خمس سنوات أخري ، عندما ألقوا بى وكأنى كومة من لقاذورات! والديمقراطيون ليسوا أفضل حالا!

كالفين : إذن دعنى أنهى قصتى ، إنها قد تهدئك ، إنها قصة من الممكن أن نتعلم منها الكثير.

بيترز : هل هذا هو الموضوع؟

كالفين : دعنى أنتهى منها.

بيترز : لا! من حقى أن أعرف الموضوع ! فالأيام الغالية تمر! والساعات ! أنا فى حاجة لذلك الوقت!

كالفين : بعد البنك تحول المبني إلي مكتبة. عائلة موريس ، أكبر مكتبة عامة يملكها أفراد فى أمريكا. لقد قالوا لى – أن الغرض منها كان هو تعليم الطبقة العاملة.

بيترز : غرض من؟ (يتراجع بسرعة) – إلا إذا كان من المفروض ألا تقول.

كالفين : الناس الأغنياء ، لقد كانت لديهم أفكار كتلك الفكرة فى تلك الأيام الغابرة. أنت تعرف – متحف فريك ، ومكتبة أستور فى شارع ٤٢ ، ومورجان ، وروكفلور —

أديل : كارنيجى؟

كالفين : (علي مضض) صحيح كارنيجى.

أديل : لقد كانت مكتبة فريك تحتوى علي مرحاض ظريف أيضا .... يزخر بالرخام.

كالفين : فعلا ، إن هؤلاء الأفاقين كانوا يسرقون ، ولكنهم كانوا يعيدون بعض ما يسرقونه. هم الآن يسرقون ويهربون في الزحام. وما هو الحل؟ الدين . ففى تلك الأيام الخالية كان المحتالون يخافون الله. على كل حال......

بيترز : أنا أتكلم جديا! - لأجيال عديدة كانت عائلتى هى الوحيدة التى تعالج الناس علاجا طبيعيا فى نابولى! وأحدهم مدفون فى الأرض الرخامية للكاتدرائية ، نعم ، وعلي بعد ياردة واحدة من الملك .... الذى كان بالصدفة يعانى من مرض الروماتزم، ولهذا فقد تظن أنهم كان يجب أن يدفنوه فى مكان أدفأ من ذلك.

كالفين : أنا سعيد أنك تشعر بتحسن. علي كل حال لقد اندثرت عائلة موريس ؛ ثم جاء الكساد ، وحيث تجلس الآن كانت توجد كافيتريا خلال الثلاثينيات. كافيتريا إيجل الشهيرة ، التى تفتح أبوابها طوال الأربعة والعشرين ساعة.

بيـتـرز : (و هو غـيـر قـادر تقـريبـا علي التـذكـر) آه نعم! - حـيث أجلس الآن. مناقشات في الفلسفة الماركسيـة طوال الليل. لقد كان يعـتقد أن ليون تروتسكى كان يعمل سفرجيا ، وهذا ما أود أن أصدقه ، ولكن من الذى سمع عن سفرجى فى كافيتريا ؟ علي كل حال، التواريخ لا تتزامن ، فبحلول الثلاثينيات كان تروتسكى فعلا علي رأس الجيش الأحمر.

كالفين : هذا إذن هو التاريخ بطريقة أو بأخري . هل كان ذلك مؤلما جدا؟

بيترز : لا - لا ، لقد بدأت أستمتع بـه. لماذا لا تستريح الآن ، لابد وأنك كبير فى السن جدا أيضا ، أليس كذلك ؟

كالفين : أنا ؟ لقد توقفت عن التقدم فى السن منذ مدة طويلة. (توقف)

بيترز : ..... هل قلت توقفت عن التقدم فى السن ؟ (يصمت كالفين بلا حراك ، ويحـملق أمـامـه. يخـيم علي بيـتـرز شيء من الرعب) أوووه .... (يغطى وجـهـه) أوه يا إلهى ، نعم! - إذن أين يـحـدث هذا؟ أقـول ، أنتم لستم جميعا موتـي ، أليس كذلك؟

كالفين : لا تدع هذا الأمر يزعـجك ، فالزبـون لا يـحـصـل إلا علي حيـاة واحـدة ، ولا يمكنه إرجاعها إذا لم تعجبه.

بيترز : اسمع ، أنا فعلا أريد أن أمشى ، أنا لا أنتمى هنا! فقط لأن رجلا قد قرر أن يشتري زوجا من الأحذية مقاس رباعى أ ...... هل هذا من العدل؟ (يقاوم كى ينهض) أنا سأمشى!

كالفين : وماذا سأفعل مع زوجتك!

بيترز : زوجتى؟ أوه يا إلهى ، أنا لا أعلم ، فقط ..... فقط .... قبلها وقل لها ...... أن ..... أن تموت للأسف. (بيترز يستلقي للخلف ، ويستغرق فى النوم مرة أخري).

كالفين : – من المهم أن تعلم أن هذا المكان كان حتي قيام حرب فيتنام يدر أموالا كثيرة ، ولكن هؤلاء الأشخاص ببيجاماتهم السوداء قتلوا كل النوادى الليلية.

بيترز : قتل الفيتناميون النوادي الليلية ؟

كالفين : قضوا علي أي تفاؤل ، وأي تشاؤم . لا تفاؤل ، لا نوادي ، لا تشاؤم ، لا نوادي .

بيترز : إذن ما الذى تبقي؟

كالفين : التردد ، وعدم القدرة على أخذ القرارات ، والرضاء عن النفس ، والدين، وكلها من أعداء النوادى الليلية. أما فى لندن من جهة أخري ....

بيترز : انتظر! قبل أن تذهب إلي لندن ...... هل يمكنك أن تعطينى فكرة عن الموضوع.

كالفين : (بغضب) أنا أشرح لك – لقد قلت إنى لا أمانع.

بيترز : (بيأس) أنا أعرف أنك لا تمانع ،ولكنى لا أحس بالسعادة عندما لا أعرف حتي ما الموضوع! (يصيح) هل يمكنك أن تعطينى أى تلميح ! أنا أطلب منك ..... تلميح! تلميح!

كالفين : (بإحباط) بحق الإله يا رجل ، إن عندهم فى لندن نوادى يرجع تاريخها إلي مائة ، أو مائتى عام! هل يمكنك أن تتخيل شيئاً مثل ذلك هنا؟ علي كل حال ، هذا هو التاريخ (يقف **بيترز** ، ويحملق فى صمت) ما هذا البؤس الذى يخيم عليك؟

بيترز : (يغنى بنعومة أول بيت من أغنية مثل أنا مغرم بك ، يافطيرتى الحلوة، أو أغنية أخري من نفس الفترة. ثم يغنى بيتا آخر وتموت الأغنية) أنت لست من موسكو، بأية حال من الأحوال؟

كالفين : أوديسا. اذكر أى عازف كمان عظيم ، ويمكنك أن تراهن علي أنه قد جاء من أوديسا. أنا أتكلم عن ميشا إلمان ، وعن ساشا شنايدر ، وميشا أوير.....

بيترز : ميشا أوير لم تأت من أوديسا ، ولكن هذا لا يهم.

كالفين : حسنا ، إن أفضل زيتون فى العالم يأتى من أوديسا.

بيترز : لا بأس ، فقط استمر فى الكذب ، ولماذا لا تفعل ذلك؟ هل من المعقول أننى سلمت خلال الحرب طائراتنا ال ب–٤٠ لأوديسا؟ لقد كانت لدى آمال عظيمة في روسيا فى ذلك الوقت ، ولكنها كانت آمال متعصبة بدرجة فظيعة – لقد علمت بالصدفة أنه لا يجب عليك أن تذهب إلي الفراش ومعك امرأتان روسيتان. وعلي فكرة إن كل امرأة امرة قابلتها هناك كانت تحمل معها سدادة بانيو فى شنطة يدها.

كالفين : أنا لم أكن محافظا أبدا بدرجة كافية كى أصبح شيوعيا. جديا ، حالما كانت تنضم أية فتاة إلي الحزب ، فإنها تضع ساقها التى لم تحلق شعرها فوق ساقها الأخري، وفى هذه الحالة من الأفضل لك أن تذهب إلي المكتبة.

بيترز : (يجلس) أنا أظن أن الموضوع هو – الإذلال. توقف عن شرب الجن ، ثم الفيرموت ؛ وسوف ينتهى بك الحال بأن تضطر إلي تبريرأية حرب اشتركت فيها أمام فصل دراسى من برينستون. تكلم عن اللاجدوي ، بحق المسيح ، فمن وراء تحصيناتنا كنا ننقذ العالم! والآن ، أية حرب.... وهكذا ينتهى بك الأمر وأنت تحدق فى الفراغ ، بينما تطفو

أمامك أرداف رائعة لإحدي النساء، أو أيس كريم بالموز. تذكر أيس كريم بالموز ، ثلاث كرات من الأيس كريم موضوعة علي شرائح الموز، ومغطاة بالكريمة المخفوقة ، وصوص الشوكولاته ، وعليها شيرى مارا شينو .... بخمسة وعشرين سنت؟ كان هذا يا صديقى بلدا ، هوه؟ أنا أعنى كان هذا بلدا! – ومن الذى كان يحمل مفتاحا للباب الأمامى لمنزله؟

كالفين : لم نكن نسمع بذلك. لقد كنت تقول أن لديك سؤالا؟

بيترز : سؤالا؟ أوه نعم ، نعم ..... (يخرج جريدة تابلويد) لماذا لا تلتزم بالصدق؟ هل تحاول أن تدمر العالم؟

كالفين : أدمر العالم! – أنا أتكلم فقط!

بيترز : (يقفز واقفا) هذا هو ما أعنيه! هذا ما أعتقد أنى كنت أحاول أن أقوله منذ دخلت هنا! – مجرد كلام يعني .... يعني ..... لم يعد يوجد أى موضوع! أدر الراديو ، وأدر التليفزيون ، ما هذا – مجرد كلام! إن الكلام من الممكن أن يغرق المركب! (يتوقف ، متحيرا ، ويضغط علي جبهته) إن شيئا ما يحدث لى.

كالفين : شيء مثل ماذا؟

بيـتـرز : (يرفع جـريدته وكـأنه يكتشف أنهـا فى يده) ..... لقد وجـدت هذه فى القطار. إعلانات تثير الدهشة ، صفـحات ، وصفـحات .... انظر ، تكبير الثدى ، ٤٤٠٠ دولار ، وخمن سعر تصغير الثدى.

كالفين : كم؟

بيترز : نفس السعر. ألا يبدو لك هذا غريبا؟

كالفين : ..... لا ، بل يبدو شيئا معقولا.

بيترز : لقد دفع أبى خمسة آلاف دولار فى المنزل ذى الثماني غرف ، الذى عـاشت فيـه كل العائلة لمدة ثلاثين عـاما! وزوج من الحلمات بـخمسة آلافـ؟

كالفين : نعم. ولكن المنازل ليست فى نفس الأهمية ، ضع منزلا علي غلافـ مجلة، وزوج من الحلمات علي غلافـ آخر وانظر أيهما سوفـ تبيع؟

بيترز : وهنا لدينا تكبير القضيب بأربعة آلافـ ، وإعادة تركيب غشاء البكارة بألفين. لا يمكننى أن أتخيل السبب فى أن غشاء البكارة أرخص.

كالفين : لا توجد أشياء كثيرة متعلقة بغشاء البكارة فهو لا يتسبب ، سوي فى المشاكل.

بيترز : ولكن أليس من المستغرب أن تكبير القضيب يتكلف أربعمائة دولار، أى أقل من تكبير الثدى؟

كالفين : حسنا ، يستحسن ألا تعتبرها مسألة شخصية.

بيترز : (يقلب الصفحات) ولكن هذا هو ما يجب عليك ، أليس كذلك؟ فأنا أقرأ هذه الإعلانات وأتساءل – لماذا لا أفهم ذلك؟ ألا تري؟ بنط كبير! (يظهر علي وجهه فجأة تعبيرا بالحيرة) أرجوك ألاّ تستاء ، ولكن هل أنت نائم؟

كالفين : أنا؟ (يدخل لارى مرة أخري)

لارى : شكرا. أخبرني لو رأيتها ، ممكن؟ أنا لارى ، الذى يعمل فى محل بوسيتو القريب من الناصية.

كالفين : ما شكلها؟

لارى : ما شكلها؟ .... إن شكلها رائع. وهى تلبس البلوفر الأنجوراه الأبيض. والحذاء البلاستك البمبى ذا الكعب المدبب. وهى ممتلئة قليلا ، ولكنها ليست سمينة ...... فقط .... كما تعلم ، رائعة.

بيترز : ما الذى جعلك تعتقد أنها سوف تكون هنا؟

لارى : (يهز كتفيه) هذا شيء ممكن. (يومئ) فهى قد تكون فى أى مكان. فالحى به عدد كبير من اليهود ، كما تعلم. والأن الكوريون والصينيون.

بيترز : (باللغة الإيطالية) E Italianaوإيطاليون)

لارى : أنا إيطالى.

بيترز : (باللغة الإيطالية) Certo, non sonno sordoطبعا فأنا لست مغفلا) أتعلم يا لارى ، إن الإيطاليين يتميزون دائما بالتسامح.

لارى : اللعنة علي ذلك يا سيدى.

بيترز : عفوا ، ولكن تعبير اللعنة على ذلك لا يعد أسلوبا ذكيا للحديث. إن التسامح الإيطالى يرجع إلي الفترة الرومانية ، عندما كانت مختلف الجنسيات تتدفق علي الإمبراطورية .... العرب، والفرنسيون ، والأسبان ، وشعوب الشمال ، والروس ....

كالفين : واللثوانيون

بيترز : (بحدة) لا ليس الليتوانيون.

لارى : فى شهر مارس كسر الزنوج الفاترينة وسرقوا واحداً وأربعين زوج أحذية.

كالفين : لقد سمعت عن ذلك.

لارى : سمعت عنه؟ لقد فرغ صبرنا ، فرغ!

أديل : ونحن أيضا.

لارى : أنا لم أسمع عن ذلك. (يميل بغضب ناحية بيترز) اللعنة علي التسامح يا سيدى ، لقد انتهي ذلك العصر. انتهى! نحن الآن ندافع عن أنفسنا! (موجها الكلام إلي كالفين) شكرا. (موجها الكلام إلي بيترز) حظا سعيداً فى الحذاء. علي فكرة إن اسمها هو كاتى ، **كاتى ماى.**

بيترز : نعم ، أنا أعرف ...... ولكن هل هى نفس **كاتى ماى** التى كانت على قيد الحياة؟ – أنا لا أعنى علي قيد الحياة بهذا المعني ، أنا أعنى ...... (يخرج لارى ، يستند بيترز بكوعية علي فخذيه ويمسك رأسه بيأس) هذا لم يكن من قبل يؤثرفي – ولكن مؤخرا ..... تقريبا كلما غفوت .... وكأن قاطعة جليد تطعننى ببطء حتي تصل إلي خصيتى.

كالفين : عندما كنت أعيش فى فلورنسا ......

بيترز : (بثورة واضحة) بحق السماء لا تقل شيئا واحدا آخر ، ممكن؟ (يقفل عينيه ، ويضع يده علي جبهته) أنا أتساءل هل أنا أسرف فى الأكل وقت الغداء. (فجأة ينقلب غضبه إلي **أديل**) عفوا، ولكن هل يمكننى أن أسال عما تفعلينه هنا؟

أديل : (وقد لبست غطاء رأس الممرضات) أشكرك علي اهتمامك. أنا أعيش هنا بمشيئة الله. آمل ألا يكون لدى أى منكم نية لهدم البناء.

بيترز : ولكن لماذا تلبسين غطاء رأس الممرضات؟

أديل : هل من الممكن أن أكون ممرضة؟ وقبل أن تسخر منى ، تأكد من أنك لن تمرض وتحتاج لخدماتى.

بيترز : أنا لا أسخر منك أبدا ، ولكن أن تجلس ممرضة وتحتسى الخمر هكذا........

أديل : أنت تسخر من كل الناس! انظر كيف سخرت من بائع الأحذية الوسيم هذا!

بيترز : ولكنها غلطة ، فلا يمكن أن تكون قد تزوجت من شخص أخرق مثله! فهى ليست فى الواقع من الغوانى السوقيات ، وكما تعرفى – وهى .... حسنا أنا لن أقول إنها ...... (يحبس صرخة ألم) قد ماتت؟ (ثم يدرك ذلك) أم لا؟ ..... لا؟ (تتصاعد آماله فجأة) أرجوك! هل هى ؟ ما الموقف بالنسبة لها؟

أديل : أنا لست ممرضة ، آسفة.

بيترز : إذن فماذا تصنعين بغطاء الرأس هذا!

أديل : أنا وجدته فقط علي جانب الطريق خارج مستشفي لينيكس هول ، في الغالب أنه سقط من إحدي الممرضات وهي تقفز في تاكسي لتلحق بموعدها ، وكانت ستقابل رجلاً عجوزاً خيراً سوف يؤمن لها حياتها كلها. ولكن حتي ولو كنت ممرضة فإن من حقي أن أجلس وأحتسي الخمر؟

بيترز : طبعا ، فقط كما إنه .... (يوجه الكلام إلي كالفين) أنا قد نسيت ، ما هي حقوقك ......؟ (يدخل ليونارد وروز. هو يحمل شنطة الجيتار ، ويمسك بكوعها)

ليونارد : عفوا ، هل من الممكن أن تجلس هنا؟

كالفين : إن المحل مغلق. نحن لا نفتح سوي الدور الثاني في حوالي السادسة والنصف.

ليونارد : إنها حامل.

كالفين : أوه ! حسنا ، تفضلى الكرسى. لقد تم تلميعها كلها. (يجلسها **ليونارد** وكالفين بسرعة)

روز : (وهي تجلس) لا تقلق ، أنا لن ألد الآن ، لقد مشيت طويلا.

كالفين : استريحى ، نحن جميعا فى جانب المرأة الحامل (يسأل) أنت لست الأب.

ليونارد : وكيف تعرف!

كالفين : ما الذى أحتاج لمعرفته؟ – لم يعد أى شخص هو الأب. (يوجه الكلام لبيترز) إذن هذا هو التاريخ. (يوجه الكلام إلي روز) لو احتجت الذهاب إلي حجرة التواليت ستجدينها في هذا الاتجاه مباشرة.

روز : شكرا ، سأذهب بعد دقيقة.

ليونارد : لقد مررت بهذا المكان مئات المرات ولم أعلم أبدا أنه ناد ليلى ..... إنه ناد ليلي ، أليس كذلك؟

كالفين : هذا هو أسلوبنا ، أو هكذا كان – أن لا نضع أية لافتة فى الخارج ، ولا أية إعلانات. فالناس قد يريدون أن يكونوا هنا أو لا يريدون. من الواضح أن أغلبهم لا يريدون. (موجها الكلام إلي **بيترز**) أنا سوف أكون فى مكتبى لو أن زوجتك مهتمة بالأمر. (يتلكأ بجانب **روز**) آمل أنك تعرفين الأب.

روز : طبعا أنا أعرف الأب!

بيترز : طبعا!

كالفين : لقد كنت أمزح فقط – ولكن الأمر هو أنهم قد اعتادوا أن يقولوا – أنا أتحدث عما كان يحدث من أربعين أو خمسين عاما – إن الرجل الذى يخون زوجته سوف يخون بلده.

بيترز : (فى نفس الوقت) .... سوف يخون بلده.

كالفين : فقد خمنت أنك تعرف هذه المقولة.

بيترز : إنى لم أسمعها منذ خمسين عاما ، وهى ما زالت سخيفة. فما العلاقة بين مضاجعة امرأة وخيانة بلدك؟

كالفين : لا توجد أية علاقة ، ولكن لم يعد أى شخص يقول هذا. (موجها الكلام إلي روز) الأخلاق مهمة – كما تعلمين – حتى ولو كنت تتكلمين عنها فقط. (وكأنه سيغادر المكان) عفوا يابروفسور.

بيترز : وكيف عرفت أنى بروفسور؟

كالفين : وأى شيء آخر يمكن أن تكون؟ – أنا يمكننى أن أشم رائحة الطباشير. (يلمس جبهته) لا أحد ينسي الطباشير. (يخرج ، ويحملق بيترز

وراءه، متحيرا ، وبحب استطلاع عميق ، صمت، تخرج روز زجاجة ماء إفيان وتشرب. أخيرا) .

بيترز : ما سنكم الآن كلكم ، لو لم يكن لديكم مانع أن أسأل؟

ليونارد : أنا سني سبعة وعشرون.

روز : ثمانية وعشرون الآن.

أديل : (دون أن يسألها أحد) أربعة وثلاثون.

بيترز : وأنتم جميعا ...... (يضحك بحرج) أنا أشعر شعورا غريبا وأنا أسأل ذلك ، ولكن ...... أنتم جميعا مستيقظون ، أليس كذلك؟

روز : مستيقظون؟

بيترز : انسوا الموضوع. ربما الأمر كله هو أني لم أعد أري أى أناس فى سن الشباب ، وبالتالى فقد أصبح من الصعب على أن أخمن سنهم .... بالنسبة لى يبدو الجميع فى سن الواحد والعشرين. هل تجد متابعة ما يقوله الناس شيئا صعبا؟

ليونارد : حسنا .... لا فى الواقع. (موجها الكلام إلي روز) هل تجدين صعوبة فى ذلك (وقبل أن تستطيع الرد) ما عدا أنها لا تنصت لما يقال علي كل حال.

روز : أنا أنصت ، ولكن لدى أفكارى ، ومن الصعب أن أنصت بينما أفكر.

بيترز : دعونى أقولها بطريقة أخري – هل تشعرون بالنعاس بعد الغذاء ، أم عندما تبدأون؟

أديل : أشعر بالنعاس؟ فى اللحظة التى أستيقظ فيها.

بيترز : لقد أدركت فجأة فى يوم ما أن كل من أعرفهم يشعرون بالنعاس ، – وأنا أتساءل هل هذا شيء له علاقة بزماننا.

روز : ربما تكون مصابا بنقص فى البوتاسيوم. يجب أن تأكل الموز.

بيترز : أنا آكل اثنتين أو ثلاث كل أسبوع عند الإفطار. فى الواقع أنا أحب الموز.

روز : يجب أن تحاول أن تكون مغرما به. الدافع مهم فى النظام الغذائى ، فالموز موجود كى نغرم به. حاول أن تأكل خمساً كل أسبوع. سبعاً أو ثمانى يكون أفضل. أو عشراً.

بيترز : أليس هذا كما كبيراً من الموز؟

روز : (ترفع إحدي ساقيها وتمدها) إنك لن تأكل كمية كافية من الموز، سوي لو أحسست أنك لو أكلت واحدة أخري فسوف تتقيأ. أنا علي علم بتلك الأشياء ، فأنا راقصة ، والراقصات يحتجن إلي المعادن من أجل ركبهن.

بيترز : المعادن من أجل الركب؟

روز : إنها صغيرة فى الحجم ولكنها مهمة.

بيترز : (يومئ ببعض الانزعاج) معادن للركب؟ ألا ترين ، هذا هو ما أعنيه ، فعندما كنت صغير السن لم يكن من الممكن أن ينطق أى شخص من أول الولايات المتحدة إلي آخرها بهذه الجملة. مثلا ، أبى ، وجدى – أنا لا أتذكرهما أبدا فى وجود الموز. وقد عاشا حتي بلغا التسعينات.

أديل : نفس الشيء مع أمى ، فيمكنها أن تبتلع اثنتين ، أو ثلاثاً فى المرة الواحدة ، امرأة عدت التسعين عاما ، وحجمها لا يتعدي حجم الكشتبان، وما زالت تقود عربة بويك ثمانية سلندرات محملة بكل الكماليات – أكياس الهواء ، المرايات الجانبية التى تذيب الثلوج ، والزجاج ذى اللون الخفيف ...... (تستمر فى تحريك فمها)

بيترز : في الواقع لم يكن أى أحد يأكل الموز عندما كنت صغيرا. إنك تجعليني أتساءل عن الكيفية التي كنا نتمكن بها من ذلك.

أديل : ...عجلات عرضها خمسة عشرة بوصة ، وبطانة من الجلد ، وفرامل لمنع التزحلق ، وسطح منزلق يسمح بمرور أشعة القمر ، وأضواء في شنطة العربة ...... (تستمر في تحريك فمها)

روز : كانت لدي الناس في ذلك الوقت أفكار مختلفة ، ولم يكن هناك أى شيء حولهم من الممكن أن يسبب لهم الإرهاق.

أديل : ومسند كرسي مبطن ، وأضواء أمامية وخلفية ، ودهان معدني لامع.... ستة صمامات ، وماكينة سعتها ثلاثة لترات ونصف ، وناقل حركة أوتوماتيكي .... (تستمر في تحريك فمها)

بيترز : (يومئ للحظة بصمت) أرجوكم المعذرة لفضولي ، ولكن هل تدور هذه المحادثة حول ..... موضوع ما لا أدرى ما هو؟

ليونارد : موضوع ؟ لا أظن ذلك ... (إلي روز) أليس كذلك ؟

روز : ماذا ؟ عفوا ، لقد كنت أفكر في شئ آخر .

ليونارد : تعلمين يا عزيزتي أنه ليس من الأدب في شيء أن تنسحبي من المحادثة دون أن تنبهي أى شخص.

بيترز : إلا إذا كنا لم نعد نحتاج إلي أى موضوع. (ينظرون إليه نظرة خاوية) أنا أعنى هل تتساءلون أبدا ...... عندما تكونون علي وشك الذهاب للفراش ، عماَ كنتم تتحدثون عنه طوال اليوم؟

ليونارد : أنا لا أظن ذلك (موجها الكلام إلي روز) هل نفعل ذلك؟

روز : عندما نكون علي وشك الذهاب للفراش؟

بيترز : أو مثلا ، أنا أستمتع بمشاهدة الأفلام ولكنى أتساءل ، ماذا كان موضوع الفيلم؟

روز : موضوع الفيلم؟

بيترز : أنا أتذكر أمي – لقد كانت الغسالات الكهربائية نادرة فى تلك الأيام – وكانت تجعل الخادمة تغلى الملاءات والغسيل علي الموقد ، ثم تنشرها كلها علي سقف المبني كى تجف. هل سمعتم بذلك من قبل؟

روز : تغلى الملاءات؟

ليونارد : علي موقد للغاز؟ هذا يعرض لأخطار الحرائق!

روز : إن الماء لا يتأثر بالنار يا ليونارد.

بيترز : (مجبرا نفسه علي التركيز ، وهو يحدق) لا – لا ، أنا أظن أنى أحاول أن ... أن ..... أجـد الصلة بين ...... مـا هى الكلمـة ...... الاستمرارية .... نعم ، مع الماضى ، ربما .... علي أمل أن أجد .... نعم ، موضوعا. هذه هى الفكرة ، علي ما أظن ، ولكنى مرهق جدا.

روز : غلى الملاءات؟

ليونارد : ولكن هذا ليس موضوعا فعليا.

روز : حسنا إذن ، الذهاب للسطح؟

بيترز : نعم هذا هو! نعم! ربما!

روز : ولكن ألا تزن الملاءات المبللة طنا كاملا؟

بيترز : صحيح ! ولم يعد أى شخص يفعل ذلك الآن! إذن ربما يكون هذا موضوعا حقيقيا ، لأن كل شيء يقود إلي شيء آخر. وماذا أيضا عن هذا الموضوع؟

روز : لعل هذا هو السبب فى أنك تحتاج إلى مزيد من الموز الآن.

بيترز : (موجها الكلام لليونارد) ما رأيك! إنها تتكلم بمنطق الآن! لقد أرحتينى كثيرا.

روز : حقا؟ لماذا؟ تلا

بيترز : لأنك أضفت شيئا لما قلته! بدلا من أن ترهقينى بأن تبدئى محادثة أخري جديدة خارج الموضوع. هذا فعلا رائع! أشكرك جدا. (تجرى الدموع من عينيه ، ويمسحها)

روز : لا تنزعج.

بيترز : الأمر هو أنك عندما تطيرين مئات المرات عبر غروب الشمس الرائع ، فإنك تريدينه أن يستمر دائما إلي الأبد ...... وأن يبدد الظلمات ..... (يضرب البوق نغمة عالية من سمائى الزرقاء ، أو أية أغنية مشابهة أخري) كم يشبه البوق ممارسة الجنس – إنه يتركك حزينا – بعض الشيء – عندما ينتهي. أتعلمين ، كل ربيع ..... كل ربيع تحمل الخادمات البولنديات السجاجيد إلي السطح ، ويعلقنها علي الأسلاك ، ثم يضربنها ، ويضربنها حتي تصبح بلوزاتهن سوداء من العرق. وعندما يأتى شهر أبريل ، وأوائل مايو تصعد – علي مئات من أسطح المدينة – هؤلاء الفتيات البولنديات الشقراوات بحجمهن الكبير ، ويثرن سحابة من غبار السجاجيد تحلق فوق الشوارع.

روز : هل كان هذا قبل اختراع المكنسة الكهربائية؟

بيترز : (يقطب جبينه ، منزعجا ، ويلهث) أوه ، يا إلهى ، تخيل أن تموت وسط محادثة عن المكانس الكهربائية!

ليونارد : (بانفعال) ولكن هل كان من الأفضل أن يدور الكلام حول حساب التفاضل؟ الأمر كله هو ألا نخاف ....

روز : (تضع يدها علي يده) أنت علي حق يا عزيزى.

بيترز : ولكنكما صغيرا السن جدا – كيف يمكنكما أن تعرفا!

ليونارد : نحن خائفان.

بيترز : أوه ، حسنا ، إذن يمكننا أن نتحدث دون أن أخشي أن تشعرا بالازدراء – نعم، لقد كان لدينا مكنسة ، ولكنها كنت تصرخ مثل عربة الفحم ، وكانت تخيف الفتيات البولنديات. فى الواقع ومع ذلك ، أنا أظن أن الفضيلة هى التى كانت تجعل الناس ترفع هذه السجاجيد الثقيلة إلي الأسطح. لقد كان الاقلاق علامة علي حسن الأخلاق فى أمريكا ، عندما كان تيدى رزوفلت يتصبب فى عرقه وهو يمشى عبر الغابات

ويصطاد النمور، كان يلبس رباط عنق ، وودرو ويلسون ، وارين هاردينج ، كالفين كوليدج ، هيربرت هوفر – هؤلاء الرجال ذهبوا يصطادون السمك فى بذلهم المنشاة الغامقة التى كانوا يلبسونها عندما تقلدوا السلطة ، لقد كانوا يخوضون فى الأنهار ، الثائرة وهم يلبسون أزرار قمصانهم ، وياقاتهم المنشاة ، وأحذيتهم السوداء ذات الرقبة العالية. ألا تري ، لقد كان رئيس الولايات المتحدة متفوقا فى كل الأخلاقيات العالية ، بدلا من أن يكون مجرد أداة للتسلية. وحتي بعد أن تم فضح الرئيس هاردينج كأب لابنة غير شرعية ، فقد استمر في الظهور فى نفس الصور الفوتوغرافية التى تدل علي الفضيلة. وجروفر كليفلاند نفس الشيء. وعلي ذلك فقد كان جورج واشنطن لا يتوقف عن تغيير فراشه ، حتي أطلق عليه – فى آخر الأمر – أب هذه البلاد. ولكن لم يشك أى شخص أبدا فى وقاره ، كما تري. أو فى فضيلته. ولم يكن يتعب أبدا. أنا لا أستطيع أن أتذكر الهدف من كلامى.

روز : أنا متأكدة أن هناك شيئاً متعباً في الجو الآن .

ليونارد : إنه الرصاص. (يستدير الجميع نحوه) هذه حقيقة مؤكدة. هناك رصاص أكثر من أى وقت مضي فى الجو.

بيترز : ولكن يبدو أننا نعيش الآن أطول من أى وقت مضي.

ليونارد : ولكن فى حالة تسمم.

روز : مثلما تكون فى حالة نعاس. فيمكنك أن تعيش حتي سن المائة ، ولكن وأنت نف نائم.

ليونارد : أتعلمين؟ – لقد أدركت لتوى – لقد أصبحت أصحو متأخرا كل يوم أكثر وأكثر.

روز : ربما تكون مكتئبا قليلا جدا جدا يا ليونارد. (تقبل وجنته بخفة).

أديل : الاكتئاب سوف يتسبب فى ذلك فى كل مرة.

ليونارد : وكذلك هل تجد أنك بطئ البديهة أكثر مما كنت فى العادة؟

أديل : يمكنك أن تعدنى ضمن من يشعرون بذلك.

بيترز : بالطبع ، نعم. ولكن ألا يكون السبب فى هذا الإعياء الذهنى هو هذا التغيير المستمر فى الموضوع.

ليونارد : (موجها الكلام إلي روز ، ومشيرا إلي بيترز) يبدو مصابا بتلوث الرصاص. هل تعلمين أن الرومان كانوا يستخدمون أنابيب من الرصاص فى نظام الشرب عندهم ، وأيضا فى تخزين النبيذ ، وكان كل إمبراطور أكثر جنونا ممن سبقه.

روز : والعديد من الأطفال غير الطبيعيين.

ليونارد : وقبائل التيوتانيك ×، من جهة أخري ....

بيترز : (ضاغطا علي جبهته) هل عندك مانع ألا تتكلم عن قبائل التيوتانيك؟--

ليونارد : الموضوع هو أنهم كانوا يشربون من البحيرات ومجارى المياه الصافية......

بيترز : نعم ، أنا أعلم ، ولكنى أكبر سنا مما يبدو على ، وهناك معلومات كثيرة جدا خارج الموضوع يمكننى ....

ليونارد : ولكن كل شيء له علاقة بالموضوع! هذا لو لم تكن تمانع فى قولى هذا ، هذا هو ما يبدو أنك غير قادر علي فهمه ، وهذا هو ما يجعلك متشائما. فأنت تحاول أن تختار علي هواك ما هو مهم ، سيدى ، أنت مثل ضارب الكرة الذي ينتظر الكرة التى سوف تقذف عليه. ولكن ما العمل إذا كان عليك أن تؤرجح مضربك سعيدا لأي شئ يقذفونه تجاهك. الحقيقة أن – تلك القبائل الجرمانية كانت تشرب ماءً نظيفا ، ثم جاءت واكتسحت الإمبراطورية الرومانية! التى كانت تشرب نبيذا ملوثا بالرصاص! أنا أظن أن هذا له علاقة – نوعا ما بالموضوع ، أليس كذلك؟ علي فكرة ، نحن لم نستعد الغسيل أبدا. أو، ربما ننتظر حتي الغد.

روز : ما زال هناك وقت. أين قلت مكان حجرة التواليت؟

بيترز : من هذه الجهة ، علي ما أظن ، فى الخلف. (تخرج روز)

ليونارد : (يناديها) ربما يجب على أن أحضر الغسيل الآن؟ (موجها الكلام لبيترز) أنا فقط أكره أن أترك الغسيل طوال الليل. ومن جهة أخري ، أنا لم أفقد أياً منه أبدا. هذا علي الرغم من أنى قد أخذت قميصا ذات مرة على سبيل الخطأ. (ينهض كى يخرج) ربما تستطيع أن تخبرها أنى قد خرجت ، هل يمكنك ذلك؟ – حسنا ، لا يهم ، سأنتظر. (يجلس مرة أخري) ما عدا أن أحد هذه القمصان كان قميص أخى ، لقد كان غالى الثمن جدا. يستحسن أن أذهب. (يقف) .... حسنا ، سأنتظر ، اللعنة ، إن لديه خمسين قميصا. (يجلس منتظرا)

بيترز : لعلك قد قرأت الأسطورة البابلية التى تفسر السبب فى وجود العديد من اللغات فى العالم؟

ليونارد : لا.

بيترز : لقد كان الإله متضايقا جدا من كل الجلبة التى فى الشوارع ، ولهذا فقد اخترع كل اللغات المختلفة من أجل أن يمنع الناس من الكلام مع بعضهم البعض كثيرا.

ليونارد : هذا شيء مضحك جدا.

بيترز : هل أنت رجل أعمال.

ليونارد : لا ، أنا أعمل بالتلحين ، وبالاستثمار.

أديل : يمكنك أن تسأل عن السبب الذى جعلنى أدمن الخمر لو أردت.

بيترز : (يلقى نظرة مقتبضة نحو **أديل**) إذن ما الذى تفعليه هنا؟

ليونارد : صديقتى تحتاج لأن تتبول.

بيترز : طبعا! – يا إلهى ، أنا أعتقد أنى أأرجح مضربي عشوائيا من أقصي اليمين لأقصي اليسار.

ليونارد : هل أنت رجل أعمال؟

بيترز : لا ، أنا كنت أطير فى شركة بان آم لعدة سنوات ، ثم عملت محاضرا فى برينستون حتي تقاعدت.

ليونارد : هل يمكننى أن أسأل عن موضوع محاضراتك؟

بيترز : أوه ، أشياء غامضة – مثل النزعة إلي الانتحار فى الشركات الكبيرة. هل أنت خريج جامعة؟

ليونارد : نعم ، هارفارد.

بيترز : حسنا ، إنها ليست مدرسة سيئة. علي فكرة ، هل أنت نائم؟ أنا فقط أسأل لأنه قد خطر لى أنى قد أكون مستيقظا. (يضحك) ...... علي الرغم من فظاعة ذلك. ولكن هذا مستحيل ، أليس كذلك؟ – شخص مستيقظ لا يمكنه أن يتحدث لشخص نائم. أنت نائم ، أليس كذلك – نائم؟ ولكن هذا ليس صحيحا أيضا ، أليس كذلك ، اثنان نائمان لا يمكنهما أن يتبادلا الحديث ، أليس كذلك؟ (يضحك) لا يمكنك أن تتشارك فى النوم ، أليس كذلك ، كما لا يمكنك أن تتشارك فى الموت ، صحيح؟ إذن .... أنا نائم. ولكن أنت – ما هو ...... كما تعرف .... موقفك؟ إن ما يضايقنى هو هذا – انظر إلي هذا الحذاء ، من الواضح أنه جديد ، صح؟ (ينظر ليونارد إلي الحذاء) إذن لا بد وأن كل هذا يحدث ، صح؟ أنا لم آت بهذا الحذاء من فراغ ، صح؟ انظر إلي النعل ...... لم يتسخ بعد. (ينظر ليونارد إلي النعل ، ولكن ببرود ، ودون أى اهتمام) ولا يمكن أن أكون قد اشتريته فى منامى ، أليس كذلك. فأنت عندما تدخل محل أحذية وعيناك مغمضتان ، فهم لن يتركوك تخرج بزوج جديد من الأحذية ...... إن الشىء الذى قد بدأ يتملكنى هو أن كل ما اعتقدت فيه قد ظهر أنه غير حقيقى. (يتوقف وقد تغلب

عليـه الخـوف) لو أنهـا لم تـأت ، هل يعنـى ذلك أنـنى لن أسـتطيع أن أخرج؟ أين زوجـتى المسكينة اللعينة! (علي وشك البكاء، يلعب البـيانو بصوت عال وبسرعة للحظة – لو أنك كنت تعرف سوزى، ثم يتوقف)

ليونارد : هل هى مريضة؟

بيترز : كلانا مريض ، لقد مللنا بعضنا البعض. (يزعق) إن خيالها يحطمنى! نحن سعداء (يلتقط بعض الأنفاس العميقة) – أنا ممتن لك لإنصاتك لى. هل أنت يهودى؟

ليونارد : نعم.

بيـتـرز : لقد ظننت ذلك ، إن اليـهـود والإيطاليين يشعـرون بالسـعـادة عندمـا يسمحون للشخص أن يحزن.

أديل : نعم ، نحن نبكيهم حتي القبر.

بيـتـرز : قل لـى ...... هذا الشـخص المسـمي **كـالفين** هناك ..... المـالك أو المدير أو أى شىء آخر ...... هل لاحظت أى شىء غريب فى عينيه؟

ليونارد : عينيه؟ (يفكر للحظة) قل لى .... نعم. إنها تقريبا مثل ...... لا يمكننى أن أصفهما ، وكأنه لا يوجد أى شىء فى محجر عينيه. لا! – الأمر هو

أن عـينيه .... هل مـن الممكن أن تكونـا بلا لون؟ (يحـملق بيتـرز ، صمت) هل هذا هو ما تعنيه؟ (لا يتكلم بيترز) ما هذا ، مرض ما؟

بيـترز : (بدون حراك) إنه أخى.

ليونارد : أخوك؟ هل كنت تعلم أنه هنا؟

بيـترز : أوه لا ، لا ، لقد أدركت ذلك الآن. (توقف للحظة) إنه قد مات. (يندهش ليونارد) لقد غرق تقريبا منذ عشرين عاما مضت.

ليونارد : أنت تعنى أنه يشبه أخاك.

بيـترز : (يهز رأسه) لا (يصمت ليونارد فى رعب) عيناه .... إنهما تقريبا شفـافتان ، مثل سمكة الجيلى ، والبحر فـى الشتـاء ، والسطح الداخلى للمحارة.

ليونارد : حسنا ، أنا ...... أنا لا أعرف ماذا أقول .... هل يعرف أنك أخوه؟

بيـترز : أنا لست مـتأكدا. من الصـعب معرفة مـدى ما يتذكـره الموتي ، أليس كـذلك .... ولكن هذا ليس صـحـيحـا تمامـا .... (يحـملق فى صمت، يبتسم الآن)

ليونارد : فهمت.

بيترز : .... أترى لقد كان دائما مهرجا كبيرا ، ومغرما بتدبير المقالب. ذات مرة كان يقود لنا السيارة علي منحدرات جبال روكى ، وتصنع أن الفرامل لا تعمل. اللعنة ، ونحن علي سرعة تقارب المائة ميل فى الساعة ، ومتجهون مباشرة نحو الحافة، وعند ذلك تصنع أن الفرامل قد عادت تعمل. لعبة قاسية ، ولكنها مليئة بالحياة.

ليونارد : هل تقصد أنه قد تصنع الغرق ، كنوع من المزاح؟

بيترز : أنا أتساءل أحيانا. لقد كان قادرا على فعل أى شيء. ولكن هذا لا يمكن أن يكون صحيحا ، لقد حضرنا جميعا جنازته. - أنا أتساءل هل ضلت زوجتى الطريق. هل من الممكن أن أطمع فى كرمك وأسألك أن تبحث لى عنها فى الخارج؟ إنها قصيرة القامة جدا ..... علي الرغم من أنك قد لا توافق ....

ليونارد : (ينهض) ما اسمها؟

بيترز : اسمها؟ (يلمس رأسه) أنا محرج للغاية.

ليونارد : حسنا هذا لا يهم ....

بيترز : أوه بل يهم ، يهم ! -- إن ما أفعله فى مثل هذه الأحوال ، هو أن أبدأ بحرف أ حتي آخر الحروف الأبجدية. أنا ، أنابيلا ، أوجستا ، بيرنس ، بياترس..........

ليونارد : حسنا ما اسمك أنت .... حتي يمكننى أن أسألها. **(يحملق بيترز بقلق متزايد)** لا يهم، كل شىء علي ما يرام ، سوف أبحث فقط عن امرأة قصيرة..........

بيترز : كل شىء ليس علي ما يرام! **(فجأة) شارلوت ! شارلوت بيترز !** -- يا إلهى هذا فظيع.

ليونارد : لا - لا ، ربما كان يجب ألا أسأل ....

بيترز : هذا هو أسوأ ما حدث لى. إنه ليس مرض ألزهمير ، لقد تم فحصى .... أنا أتساءل هل هذه مجرد حالة رغبة فى ألا أكون موجودا بعد ذلك.

ليونارد : سأبحث موضوع الرصاص لو كنت مكانك.

بيترز : أوه ، يا ولدى ، أنا أتمني لو أن السبب هو الرصاص ، ولكنى أخشي أنه فى النهاية يصل الإنسان إلي حالة قاضية من عدم الاكتراث ، وتصبح حركة الكرة أكثر إثارة من انتخابات الرئاسة.

ليونارد : ولكنى كثيرا ما أنسي أشياء ..... فى الواقع عندما كنت طفلا كنت أتساءل عن السبب فى حاجتنا للتذكر بالمرة. ألن يكون شيئا رائعا لو أننا كنا نصحو كل يوم ، وكل منا غريب عن الآخر تماما.

بيترز : هل والداك مطلقان؟

ليونارد : نعم ، ومن هنا راودتنى تلك الفكرة. هل تظن أن الأمور قد ساءت عما كانت عليه من سنوات مضت؟ -- علي الرغم أنى سعيد بوجود البنسلين.

بيترز : البنسلين بالتأكيد أفضل ، نعم ، ولكن الأمور تسوء بدرجة متزايدة منذ جنة عدن ، إنه ليس الرصاص ، مع ذلك.

ليونارد : ماذا إذن؟

بيترز : واشنطن ، جيفرسون .... هل تعلم أن أغلب آباء الأمة كانوا من الموحدين ((Deists، فقد كانوا يعتقدون أن الله قد صنع العالم وملأ زنبركه مثل الساعة ثم اختفي. إن الزنبرك يدور عكسيا الآن ، وتتباعد دقات الساعة تدريجيا. فبدلا من تدق تيك – تيك – تيك – تيك، أصبح لدينا تيك (توقف) تيك (توقف) تيك. ويصيبنا الملل بين كل دقة

وأخـري ، والملل هو نوع من الموت ، والمـوت ، لا يلزم أن أقـولهـا ، يستنزف الكثير من الإنسان.

ليونارد : ولكن هناك الكثير الذى يحدث.

بيترز : ولكن ليس الشيء الرئيسى. فالشيء الرئيسى لا يـحدث بالتأكيد بالمرة، وعلي أغلب الأحوال لن يحدث مرة أخري.

ليونارد : وما هو؟

بيترز : التكفير عن الذنب.

ليونارد : أنا لم أفهم أبدا فى الواقع تلك الكلمة.

بيـتـرز : لا بأس ، لا يوجد أى شخص يفهم فى الحب أيضا ، ولكن انظر كيف نتشوق جميعا إليه.

ليونارد : إذن أنت تؤمن بالله؟

بيترز : أنا متأكد أننى أفعل ، نعم.

ليونارد : وماذا تقول عن طبيعة الله ؟ أم هذا شيء محدد أكثر من اللازم؟

بيترز : ليس بالمرة – الله هو بالضبط ما لا تجده عندما تكون فى حاجة إليه. وما هو العمل الذى أبدعته هذا الأسبوع؟

ليونارد : أنا لم أفعل شيئاً يذكر هذا الأسبوع.

بيترز : حسنا ، أظن أن هذا من الممكن أن يحدث فى الحياة الإبداعية.

ليونارد : أنا لا أتمتع بحياة إبداعية بدرجة كبيرة هذه الأيام.

بيترز : مشاكل الحب؟

ليونارد : فى الواقع لقد انفصلت مؤخرا عن شخص ما.

بيترز : يا للأسف ، فتاة أم فتي.

ليونارد : فتاة.

بيترز : حسنا ، لا تحزن وادعو أن تقابل فتاة تجعلك تتخيل أنك قد نسيت بقية الخمسين مليون امرأة أمريكية الوحيدات اللاتى يمشين بلا ضوابط فى الشوارع. -- **شارلوت !** ها أنا هنا! (يلمح زوجته، تدخل ، وتتلفت حولها)

شارلوت : بحق المسيح.

بيترز : نعم ، شيء فظيع.

شارلوت : فظيع ! -- إنه رائع! انظر إلي هذه القوالب ، انظر إلي السقف ، انظر إلي هذه الأرضيات. ماذا تقول ، هذه هي الجنة! (تدخل روز) من هذه المرأة الجميلة الحامل؟ (تنظر روز إلي **شارلوت** وتضحك).

ليونارد : إنها ليست قصيرة جدا.

شارلوت : (موجهة الكلام لبيترز) ما هذا مرة أخري؟

بيترز : (يغطى عينيه) أنا آسف جدا ، لقد رأيتك فى مخيلتى تقريبا وأنت إلي حدما.......

شارلوت : هل قال إنى قصيرة؟

ليونارد : (موجها الكلام لبيترز) أنا آسف جدا! (موجها الكلام لشارلوت) لقد طلب منى أن أخرج للبحث عنك ، ولم يكن قادرا علي تذكر اسمك ، فبالتالى ....

شارلوت : (تضحك بغضب ، وتوجه الكلام لبيترز) لم يمكنك تذكر اسمى!

ليونارد : (مفديا) لمجرد دقيقة فقط

شارلوت : فى رأيى أن طيرانه لمدة ثلاث سنوات كاملة فى الحرب العالمية الثانية هو السبب ، إن طائرة النقل أسيكس كلاس كاريير لديها كابينة طيران صغيرة جدا ؛ مما دمر أعصابه. (موجهة الكلام لبيترز) أنا أراهن علي وجود شيء هنا يذكرك بالحرب ، أليس كذلك؟

بيترز : .... فى الواقع ...... (يتلفت حوله) .... أظن أننى قلت إن هذا المكان يستحق قنبلة صغيرة.

شارلوت : هذا ما أعنيه –– وأين مستر **كالفين** هذا؟

بيترز : لقد قال إنه سوف يكون فى مكتبه لو إنك مهتمة بالأمر. وقال أنك يجب أن تشاهدى حجرة التواليت .

شارلوت : ماذا تقول –– حجرة التواليت؟

روز : إنها رائعة. لقد كنت هناك الآن – أنا لم يحدث لى من قبل .... أن طبعت أية حجرة على هذه القبلات ، أو أحسست بهذا الدفء والأمان ، وكأن الحجرة تهدهدنى. وكأنك فجأة لست فى حاجة لأن ...... مثلا أدافع عن نفسى. إنها نوع من الحجرات المضيافة ، كما تعرفين؟ أنا أعنى الطاقة التى أبددها فى مجرد منع الناس من .... مضايقتى ، أنت تعرفين ما أعنيه؟

شارلوت : أنا أعرف بالضبط ما تقصدين ، فأنا مصممة ديكور.

ليونارد : حقا! – لقد كنا نفكر من لحظة فى طلب مصمم ديكور من أجل شقتها.

روز : ولكنها صغيرة جدا .... فى الواقع مجرد حجرة صغيرة.

بيترز : لا يهم ، لو كانت عمودية ، فإنها سوف تعيد تنظيم ديكوراتها بمنتهي السعادة.

شارلوت : أنت لست الأب؟

بيترز : إنهما أصدقاء فقط. لقد أحضرها هنا فقط كى تتبول.

شارلوت : لقد فعل؟ حسنا هذه هى أكثر الأشياء المشجعة التى سمعتها منذ فترة بعيدة. يجب على أن ألقي نظرة علي حجرة التواليت هذه.

روز : إنها أمامك مباشرة من هذه الجهة. واحذرى قطع الخشب الذى علي الأرض.

شارلوت : أنا أعرف شعورك ، نحن لدينا أربعة بنات ، وكلهن مضيفات جويات فى شركات الطيران الكبري.

بيترز : (موجها الكلام ليونارد) أنا أتساءل حقا عن إمكان إنقاذ البلاد ، لو أن الناس تمكنوا من أن يظلوا يتحدثون فى نفس الموضوع أكثر من عشرين ثانية.

شارلوت : إذن لو كنت تفكرين فى الطيران إلي أى مكان دعينا نعرف ، فقد تستطيع إحدي الفتيات أن تعتنى بك. والآن دعونا نري حجرة التواليت الشهيرة هذه. (تخرج)

روز : فى الواقع ، لقد كنت أفكر فى الطيران إلي أريجون لأري صديقة لى ، ربما تستطيع إعطائى رقم تليفون إحدي بناتك.

بيترز : (يضحك) أنا أخشي أن بناتى ليس لهن صلة بشركات الطيران.

ليونارد : ولكن ألم تقل هى .... ؟

بيترز : فى بعض الأحيان يغمرها الحماس الجارف بسهولة. شيء يشبه الكعب العالى، وطول التنورة – سنة يكون عاليا ، وسنة أخري منخفضا. للنساء رؤي. الآن ، لديها رؤية لفتياتنا الأربع الصغيرات وهن يلبسن رداء المضيفة الأنيق ، بقبعته الظريفة ، ويطعمن الناس عامة. إنها امرأة عاطفية جدا ، كما أنك ولا بد قد أدركت الآن ، وهى لا تقصد أية إساءة، ولكن لديها حنيناً قوياً.

ليونارد : (موجها الكلام لروز) هذا شيء غريب فعلا.

روز : لا أعلم. ها أنا أحمل هذا ، ما يفترض أنه ، طفل من الممكن أن ينتهى به الأمر إلي أن يكرهنى ....

ليونارد : روز ، كيف يمكنك أن تقولى شيء مثل هذا؟

روز : ولكن كم عدد أصدقائنا الذين يحبون آباءهم وأمهاتهم بالفعل؟

ليونارد : آباءهم ، وأمهاتهم؟

روز : نعم ! أنا سوف أصبح أما ، يا ليونارد.

ليونارد : أوه ، صحيح. (يحملق وهو يهز رأسه فى عجب) إن هذا اليوم فعلا من الأيام الغريبة. (تدخل شارلوت ، فى حالة من الإلهام والتعجب)

شارلوت : ووووو . هل رأيتها؟

بيترز : أنا لا أذهب فى العادة إلي حجرات التواليت.

شارلوت : (وهى تشير بعظمة) اذهب . اذهب.

بيترز : أنا أرفض رفضا باتا! أنا لا أهتم بالمرة ....

شارلوت : أعطنى فرصة ، هارى ، أنا أصر علي أن تري حجرة التواليت! الآن هل ستذهب أم لا!

بيترز : (ينهض) ولكن أنا لا رأى لي في حجرات التواليت!

شارلوت : حسنا ، ما رأيك أن تشارك ولو مرة واحدة ، دون أن يكون لك رأى معين! أنا أقصد أعطنى فرصة يا هارى ، كن إنسانا ، هذا المكان فوق الخيال!

بيترز : (يحملق فى الهواء) أنا ببساطة لم أعد أفهم أى شيء هذه الأيام. عندما صحوت هذا الصباح ، لم يكن فى نيتى شراء أى حذاء ، وبالتأكيد لم أكن أتوقع أن أنهى اليوم بالتفتيش علي دورات مياه النساء. (موجها الكلام لليونارد) هل عندك مانع؟ – أنا أفضل أن يكون رجل آخر معى.

شارلوت : أوه ، هارى حبيبى ، هل تشعر أنك بخير؟

بيترز : ببساطة دعينى أعبر عما أريد أن أقول بهذه الطريقة .... (يبدأ فى البكاء) ألا تشعرين يا شارلوت أنك بخير؟

شارلوت : أنا أشعر بمنتهي الروعة.

بيترز : أنا سعيد لك. (موجها الكلام لروز) إنها أم كل الناس .... أنا متأكد أنك لاحظت هذا ، وسعادتها ...... (يتنهد) لا تنتهى. (يستدير بيترز ويمضى ، ويخرج منديلا وهو يخرج)

ليونارد : (وهو يمضى) أنا قلق علي قميص أخى.

روز : ليوناد ، من فضلك ، حاول أن يكون عندك بعض الثقة ، إنه فقط فى المغسلة فى فترة بعد الظهيرة. فكر فيه وكأنه فى أجازة. (يخرج ليونارد وراء بيترز)

شارلوت : كم بقي لك؟

روز : ستة أسابيع علي ما أظن.

شارلوت : هل كنت تريدينه ، أم ......؟

روز : (تهز كتفيها) هو يريدنى. هذا هو ما أعرفه علي الأقل.

شارلوت : تبدين وحيدة.

روز : أنا فعلا وحيدة ، علي ما أظن. فهو لا يستطيع أن يستقر علي رأى.

شارلوت : الرجال! لو أنهم كانوا مسؤولين عن الشمس ؛ لكانت قد سطعت وغربت كل عشر دقائق. ماذا حدث؟ – الرجل الطيب قد أصبح من الصعب وجوده.

روز : صديقى ليونارد يعتقد أن هذا بسبب شيء فى المياه.

شارلوت : هو ليس الأب؟

روز : فى بعض الأحيان يبدو عليه وكأنه يظن ذلك. وفى أحيانا أخري لا يبدو عليه.

شارلوت : أية قصص يمتلئ بها هذا العالم؟ إذن قولى له أنت إنه هو ، أم إنه ليس هو؟

روز : أنا أريد أن أرى شكله أولا.

شارلوت : لماذا! أخبريه أنه هو ، ثم غيرى رأيك فيما بعد.

روز : ولكن الأمر ينتهى بنا دائما إلي أن نتشاجر كما يتشاجر الأخ والأخت. وهذا لا يمكن أن يكون شيئا حسنا ، أليس كذلك.

شارلوت : أنتم يا شباب – لماذا تحاولون دائما أن تحفروا طريقكم بعيدا عن بعضكم البعض بحثا عن الحقيقة؟ نحن لم نكن نحلم بأن نقول الحقيقة لأزواجنا، والنتيجة كانت فى الواقع عدم وجود طلاق. – حسنا ، حمدا لله علي شركات الطيران! أنت تعلمين أنه لو سقط شئ علي اليونيفورم؛ فإن الشركة تدفع ثمن التنظيف.

روز : (وهى علي وشك البكاء) كيف يمكنك أن تكونى بهذه السعادة! – أنت رائعة.

شارلوت : هذا شيء رغما عنى – لقد كنت سعيدة منذ أن كنت طفلة ، ولم أتغير أبدا. هذا شيء يضايق زوجى ، ولكن ماذا أفعل؟ – فأول ما أصحو فى الصباح وأفتح عينى ، أكون مفعمة بالسعادة حتي أنى يمكننى أن آكل العالم كله فى وجبة الإفطار. اسمعينى ، أنا أحب فتاك ليونارد ، لو كنت مكانك لتركته يصبح الأب.

شارلوت : الإيطاليون يحبون الطهى ، وهذا هو ما ينقذنى. فأنا فى حالة لائقة – لقد كنت معتادة أن أرقص ، كما تعرفين.

روز : كمحترفة؟

شارلوت : راديو سيتى روكتس لمدة تسع سنوات. لقد تقابلنا فى زقاق المسرح. لقد كان طياراً فى البحرية ، فتي باب المسرح الخلفى ، لقد كان يرجع بعد أن يفجر القنابل علي آسيا ، ثم يدخل عنوة مقتحما خط الكورس .... ثمانى عشرة فتاة فى إجازة لمدة ثلاثين يوما ! ولكنه شيء ممتع ، مممممتع! ومسل! أعطينى فرصة ، لقد كان الرجل مفعما بخفة الظل الخالصة. لقد كان وزنى مائة وثمانية عشر فى تلك الأيام ، هذا قبل أن يقضى على الخبز. لقد فقدت اثني عشر رطلا السنة الماضية ، ولكن من يضحك على من ، أنا ما زلت أم الجميع. (يدخل ليونارد

وبيترز دون أى تعبير ، ولا حتى سمة الوقار) حسنا؟ (ينظر الرجلان بعدم الارتياح تجاه بعضهما البعض) إذن؟ (ما زالا مترددان)

ليونارد : حسنا إنه حمام ، صح؟

شارلوت : حمام؟

بيترز : حيث تغتسلين.

شارلوت : ماما ميا ...... (لروز) إنهم لا يرون أى شيء! إنه يمشى حول المنزل وكأنه أعمي – أين نظارتى؟ أين حمالتى؟ أين روب الحمام؟

روز : علي فكرة ، كيف عرفت أنى حامل؟

شارلوت : جزء منى ينتمى للغجر.

ليونارد : (لبيترز) هل هذا صحيح؟ (يتنهد بيترز وينظر بعيدا) .

شارلوت : ماذا يعرف؟ إن كل شيء بالنسبة له ليس حقيقيا إلا إذا طرقه بالشاكوش، أو مارس الجنس معه ، أو طيره . – الغجريات ، ياعزيزتى، يستطعن أن يعرفن أنك حامل من مجرد النظر إلي عينيك. ليس هذا فقط ، ولكن يمكننى أن أقول لك إنها فتاة.

بيترز : الآن ، كيف يمكنك أن تعرفى ذلك ، بحق السماء؟

شارلوت : لأن الهواء مفعم بالأشياء! (إشارات متبادلة بينها وبين **روز**) ونحن ننظر إلي بعضنا البعض من خلال الهواء ، أليس كذلك؟

بيترز : أنا أحس بأني قد عشت حياتى ، وأتوق لأن يلفنى النسيان بدفئه.

ليونارد : هل يمكننى أن أسأل هل تنوين أن تفتتحى ناديا ليليا جديدا ، أم أن هذا هو........؟

شارلوت : يتوقف الأمر ، لو أن هذا الرجل عرض على صفقة جيدة ، بالطبع سوف أفكر فى فتح ناد ليلى جديد .... لماذا؟

ليونارد : أنا لا أريد أن أضغط عليك ، ولكن لو كان المشروع ناديا ليليا ، فأنا أود أن أتكلم معك عن الموسيقي.

روز : إن لديه فرقة موسيقية رائعة. (موجهة الكلام لليونارد) لقد كانت ترقص فى راديو سيتى.

ليونارد : صحيح ، روكيتس؟ (موجها الكلام لبيترز) هل هذا صحيح؟

شارلوت : لماذا تظل تسأله عن صحة كل شيء! هل تظن أنى لست فى كامل قواى العقلية أم ماذا؟

ليونارد : أوه لا – لا ، أرجوك لا تظنى أنى ....

روز : لا –لا ! هو لم يكن يقصد أى شيء من هذا ....

شارلوت : (موجهة الكلام لبيترز) حسنا ألن ترد عليه؟

بيترز : (يغلق عينيه ، ويتنهد ، ثم) نعم ، صحيح.

شارلوت : حسنا سأذهب للبحث عن كالفين ، وأرى أى نوع من الصفقات يفكر فيه. أخبرهم عن فلسفتك. (تخرج شارلوت)

ليونارد : يجب علينا فعلا أن نحضر الغسيل ....

روز : فلسفتك؟

بيترز : لا – لا ، إنه مجرد حلم حلمت به من سنوات عديدة ، بعد أن تحطمت طائرتي.

روز : أنا أحب الأحلام ، هل يمكنك أن تقصه؟

بيترز : أنا أخشي أنى يجب أن أستريح الآن. لماذا لا نستريح جميعا؟

روز : أنا أحب ذلك بصراحة ، ماذا كان حلمك؟

ليونارد : ألا يجب على أن أحضر الغسيل؟

روز : حاول أن تستريح يا ليونارد.

ليونارد : ألا يجب أن تتمددي علي الأرض؟

روز : أنا علي ما يرام.

ليونارد : هل أبحث عن وسادة؟

روز : يجب أن تحاول أن يكون لديك بعض الثقة ، يا ليونارد.

ليونارد : (وهو يلوم نفسه) أنا أعلم.

روز : أنا أعنى أن عليك أن تفترض أن ما يحدث هناك فى الخارج ، سوف يستمر فى الحدوث بدوننا بعض الوقت ؛ وبالتالى يمكنك أن تستريح.

أديل : هذا هو أسلوب تفكيرى ، أنا أقول لك. لقد ظل ما يحدث مستمرا بدونى مدة طويلة ، طويلة.

روز : حسنا إذن .... (تمدد رجليها ، الكل يستلقى ويغلق عينيه ، يتوقف كل شيء) أنا لا أظن أنك مستريح ، أليس كذلك؟

ليونارد : روز ، أنا أريد أن أكون الأب.

روز : سوف نري ، أنا لا أريد أن أقرر الآن.

ليونارد : ولكن عندما تقررين ، هل من الممكن أن تفكرى فى؟

روز : بالطبع. (توقف لبرهة) وإذا لم يكن ذلك ، فيمكنك أن تكون أخاه.

ليونارد : أخ أكبر منه بثمانية وعشرين عاما؟

روز : حسنا ، أخ أكبر ، هذا يحدث.

أديل : المظهر هو أهم شيء ، إن أختى الكبيرة لديها تلك الأرداف ، وتلك العيون، وتلك السيقان الطموحة – هذه الفتاة يمكنها أن توقظ رجلا من الموت بمجرد أن تخطو على قبره. والآن هى فى شارع وول ستريت ، ولديها مكتب خاص بها فى بير ستيرنز.

بيترز : لقد حلمت بكوكب آخر ، لقد كان جميلا جدا – كان الهواء برائحة الورد، والأرض لونها بنى فاتح ، والماء أخضر ، والسماء صافية الزرقة. وكان الناس مفعمين بالتعاطف والاحترام ، وفجأة أمسكوا بعدد قليل من ذوى العيوب وألقوا بهم فى الفضاء.

ليونارد : لماذا كانوا ذوى عيوب؟

بيـتـرز :   لقـد كـانوا ممتلئين بالبـخل والطمع. وقـد تحطمـوا إلي آلاف القطع ، وسقطوا على كوكب الأرض ، ونحن قد تناسلنا من بذرتهم.

ليونارد :   حسنا ، هذا غريب جدا .... أنا أعنى أننا نفترض فى العادة أن الإنسان يولد خيرا ....

بيترز :   ليس لو نظرت جيدا لطفل عادى مولود حديثا.

روز :   (تضع يدها علي بطنها) كيف يمكنك أن تقول هذا ؟

بيـتـرز :   لو أن الطفل لديه القوة ، ألم يكن قد طرحك أرضـا كى يصل إلي حلمة ثديك؟ هل الطفل لديه ضـمـيـر؟ لو أنه يسـتطيع أن يحطم المبـانـى من أجل رضعة ، فمـا الذى سوف يوقفه؟ نحن نتـحمل الأطفال – فقط – لأنهم بلا حـول ولا قوة ، ولكن مفتـاح السر فى طبيعتهم الحـقيقية ، هو كلمـة من خـمسـة حـروف ، الطمع. أمـا البـاقى فـهو مـجـرد شائعات. (يدخل كالفين مع شارلوت ، كلاهما يدرسان أوراقا بـها أرقام ، تجلس هى مستغرقة فى قراءة الأوراق ، والقيام بحسابات علي الآلة الحاسبة)

كالفين :   (مستغرقا فى الأرقام) هارى.

بيترز :   نعم؟ (كالفين مازال لا يرفع عينيه) ..... هل ناديتنى بهاري؟

كالفين : (مندهشا من نفسه) ماذا؟

بيـترز : شارلى .... هيا ...... (كالفين يحملق فيه وهو يقترب) إنه أنا! (كالفين يحملق أمامه) أمى وأبى ...... هل تتذكر أمى وأبى؟ والصيد فى خليج شيبهيد؟ والمركب الصغير؟ .... أنا أعلم! – السمكة الزرقاء ، عندما أخرجت أحشاء تلك السمكة الكبيرة الزرقاء وأحضرتها إلي .... ماذا كان اسمها! – مارسيا .... نعم ، مارسيا لافاين!

كالفين : مارسيا لافاين؟

بيـترز : فى هذا البيت الخشبى الذى علي الناصية! لقد قلت إن لديها .... (موجها كلامه للآخرين) – عفوا ، أرجوكم (موجها كلامه لكالفين) .... أفضل مؤخرة فى الساحل الشرقى كله.

كالفين : (بشك كبير ، وهو يجاهد كى يتذكر) مارسيا لافاين؟

بيترز : بحق السماء ، كالفين ، لقد كنت تمكث معها هناك أياماً بطولها! (بعصبية – موجها كلامه للجميع) هل أنا الوحيد الذى أتذكر أى شيء؟– أنا سأسقط من علي كوكب الأرض! (ثائرا موجها كلامه لكالفين) بحق السماء يا رجل ، إنك كنت تموت علي فراشك ناظرا إلي السقف ومرددا بلا توقف، وكأنك تصلى ، مؤخرة مارسيا لافاين .... مارسا لافاين لديها أجمل مؤخرة فى أمريكا!

كالفين : أنا لا أتذكرها ....

بيترز : (ضاحكا بسعادة) يجب عليك أن تتخلص من تلك الحالة .... حالة النسيان تلك ، يا كالفين! إنه شيء فظيع ، فظيع أن تنسى مارسيا لافاين! .... أنصت إليّ ، ألا تعرف أني هارى ، أليس كذلك؟

كالفين : (يسرح بعيدا) أنت تخلط بيني وبين شخص آخر.

بيترز : لا! شارلى ، أنا لن أقبل ذلك! شارلى؟ أرجوك .... لو أنك قد نسيتنى...... ألا تري؟ لو أنك نسيتنى – فمن .... (صرخة يأس) فمن بحق الجحيم أكون! شارلى ، أنقذنى! (كالفين يحملق أمامه ، بعيون ميتة ، ويجأر بيترز فى وجهه برعب) يارجل .... أيقظ عيونك الميتة! (كالفين لا يتحرك ، لحظة) .... آسف لإزعاجك. (يغلق عينيه بألم ، يغفو علي أحد المقاعد ، توقف) يا رب ، لو أن أحدا لا يتذكر ما أتذكره .... لو أن أحدا لا يتذكر ما.......... (تدخل **كاتى ماى** وهى تلبس تنورة ضيقة وقصيرة جدا ، وبلوزة شفافة، وتحمل شنطة يد بيضاء وكيس مشتروات بنى اللون......... وتلبس طوق كلب) . لماذا تلبسين طوق كلب.

كاتى ماى : ليساعدني لو ضللت الطريق ، كما قال.

بيترز : عزيزتى .... أنصتى ...... هل من الممكن أن أسألك ....؟

كاتى ماى : لا تكثر من سؤالى. فربما لا أكون هنا عند النهاية.

بيترز : هل يمكننى فقط أن أنصت لك؟

كاتى ماى : ولكن لا تستغرق وقتا طويلا. وأرجوك لا تؤلمنى. (يضغط بأذنه على صدرها. تتنفس هى بعمق) لقد كنت محبوبا يا هارى ، ولكنى متعبة.

بيترز : أرجوك أكثر .... (تتنفس بعمق مرة أخري) نعم! أكثر ! (تفعل ذلك مرة أخري) أوه ، رائع .... سماع الأنفاس العميقة للمرأة مرة أخري! (تتنفس مرة بعد أخرى ، أسرع ، وأسرع ...... والآن يتنفس هو معها). أوه كاتى ماى ، كاتى ماى........ !(يدخل لارى يمشى تجاهها وينتزع كيس المشتروات من يدها ويقلبه – الكيس فارغ)

لارى : هل هذه هى المشتروات؟ أين هى ، تركتها فى المحل مرة أخري؟ (يتحسسها ليعرف هل تلبس ملابس داخلية أم لا) وأين ملابسك الداخلية؟ (موجها الكلام لبيترز) هذه المرأة لديها حق الانتخاب! وتمشى عارية المؤخرة فى شوارع نيويورك؟ وتنحنى فى سوق الفاكهة لتفحص حبات الطماطم أمام الكوريين؟ – امرأة متزوجة؟ ومن أنا ؟ ثور لعين ، أليس لدى أية مشاعر؟ خذها للمحامى ، وسآتى وراءها علي السلم وهى لا تلبس ملابس داخلية! – للاجتماع بالمحامى؟ وفى

نفس الوقت كان يجب أن أجرى عملية فى القلب من مدة ، وبالتالى فليس من المفروض أن أتعرض للضغوط ! هل يمكنك أن تتخيل هذا الطبيب اللعين ، الذى يقول لى ألا أتعرض للضغوط فى مدينة نيويورك؟ وهذا الغبى سوف يجرى لى العملية ! - انظر لهذا! (يهز الكيس) انظر لهذا!....... أين ملابسك الداخلية؟ هل أنت لى أم لا؟ أنا أقول هل أنت لى أم لا ! أين ملابسك الداخلية، يا غبية!! (يدفعها بيده ، ويلقيها علي ظهرها ، وتطير أرجلها فى الهواء ، وينظر تحت تنورتها ، وتناضل هى دون جدوى كى تحرر نفسها) . هل تري أى ملابس داخلية ياسيد؟ انظروا ، جميعا! (يحاول أن يباعد بين ساقيها) . أنسَ حذاءك وانظر لهذا! كيف يمكن لهذا أن ينتمى لأى شخص! - انظر إليه!

كاتى ماى : لقد كنت محبوبا يا هارى!

لارى : (محاولا أن يمسك ساقيها) دعيهم يرون ، دعيهم يرون! انظر لهذا يا بروفسور! (بيترز ، يصرخ ، ويحاول أن يتدخل ، ولكن فظاعة الموقف تجعله يتراجع ، ويندفع مبتعدا وهو يغطى عينيه ويصرخ) .

بيترز : لا لا لا لا لا لا!

لارى : (موجها الكلام لبيترز) ما الذى يخيفك ، تعال هنا وافتح عينيك! (تتوقف المقاومة ، ويركع لارى بجانب كاتى ماى ، ويقبلها برقة . وأصبحت هى بلا حياة . يأتى بيترز وينحنى ويضغط بأذنه علي صدرها) .

ليونارد : ما ذا تسمع؟

بيترز : وقع أقدام. وظلام. إنه لشيء فظيع أن تذهب لهذا الظلام وحيدا ، وحيدا (تزفر كاتى ماى الزفير الأخير .... يقبل بيترز أصبعه ويلمس به فمها) .

كاتى ماى : ك – آآآآآآآه .... (ثم تسكن حركتها) .

أديل : لقد كنت مدرسة احتياطية لمدة ست سنوات فى ويهوكين ، نيو جيرسى ، ولكني – تدريجيا – بدأت أدرك أنى إنسانة محطمة القلب. هذا كل ما فى الأمر – أنا محطمة القلب. لقد كنت دائما كذلك ، وسأظل دائما كذلك. وفى نفس الوقت أنا مفعمة بالأمل .... فى أنى دون سبب معين سوف أصحو ذات صباح ،وأجد أن كل أحزانى قد فارقتنى (مشت بعيدا ، بهدوء مثل القطة فى وسط الليل) أنا أعرف أن ذلك من الممكن أن يحدث ..... (تلتقط مرآتها وتفحص وجهها) أنا أعرف ذلك. أنا أعرف ذلك.

بيترز : (توقف للحظة) – استريحوا الآن. استريحوا جميعا. بهدوء من فضلكم. استريحوا بهدوء. بينما نفكر فى الموضوع. بينما أنفاسنا مازالت تتصاعد صافية. بينما نتعلم الشجاعة. (تجلس روز وليونارد على أحد جانبى بيترز. يتجمد الزمن ، لارى ينظر لكيس المشتروات الفارغ ، شارلوت منشغلة بآلتها الحاسبة ، كالفين يحملق فى الفضاء ، أديل تفحص وجهها فى المرآة ، وتنقلها من جهة لأخري. يبدأ الضوء المسلط

عليـهم فى الخفوت. تـفتح روز عينيـها. يبـدأ الضوء فى الخفـوت علي ليونارد. ولا يبقي تحت الأضواء سوي بيترز وروز)

روز : أبى؟بيترز : (يفتح عينيه ، وينصت) نعم؟

روز : أرجوك ابقَ.

بيترز : (يعتدل) أنا أحاول!

روز : أنا أحبك يا أبى.

بيترز : أنا أحاول بكل ما أستطيع. أنا أحبك يا حبيبتى. وأتساءل .... هل من الممكن أن يكون هذا هو الموضـــوع! (يظل للحظة وحـده تحت الأضواء ، ثم تطفأ الأنوار).

علاقات السيد بيترز

أرثر ميللر

يدخل هارى **بيترز** إلي أحد النوادي القديمة ، وهو يحيي من يمكن أن يكون صديقا قديما، أو شقيقا مفتقدا من زمن طويل . إن النادي يعيد ذكريات قديمة ، أو يخلقها ، وهناك سبب لوجود هاري في النادي : أن يعرف شيئا عن نفسه ، بالرغم من أنه ليس متأكدا من طبيعة هذا الشيء .

إنه غالبا ما يسأل ما الموضوع ؟ ، وكأنه يحاول استخراج إجابات عن أسئلة أبدية من الحوائط والمقاعد المتربة . هناك بيانو يعزف الموسيقي القديمة ، وامرأة سوداء في أواسط العمر، تجلس في الخلفية وتلقي بتعليقاتها بين الحين والآخر. كما أن زوجته – إن كانت زوجته – تزوره .

ويزوره فتي وفتاة ، فتذكره الفتاة بماضيه الشهواني . كما يزوره ثنائي أخر لا يذكره بشيء حتي تحدثه الفتاة كما تتحدث الابنة إلي أبيها. خلال هذا كله ، تخلق زيارة الشخصيات الأخري لغرفة التواليت . إحساسا رائعا بالطمأنينة ، لكن ذلك لا يغري هاري بالذهاب إليها – إنه لا يريد ذلك ، بل يرغب في تفاديها. هل غرفة التواليت هي الفردوس بعد المطهر الذي يمثله النادي ؟ هل يكافح هاري ليبقي في العالم الحقيقي ، وهل هذه المسرحية حلم يقاتل فيه من أجل حياته ؟ هل يماثل بحثه عن موضوع بحثنا عن معني في حياتنا ؟ ربما.

رقم الإيداع ١٣٣٧٨/٩٩
I.S.B.N.
977-305-167-6
مطابع المجلس الأعلى للآثار


2
1i
Bibliotheca Alexandrina
02273460